Oneyda Alvarenga

Música Popular Brasileira

Equipe de realização:
Projeto gráfico de Lúcio G. Machado e Eduardo J. Rodrigues
Assessoria editorial de Mara Valles
Revisão de Maria de Fátima V. Corbari e Gleise de Castro
Transcrições musicais de Chang Keol Oh

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Câmara Brasileira do Livro, SP

A471m 2. ed.

Alvarenga, Oneida.
Música popular brasileira / Oneyda Alvarenga. – 2. ed. – São Paulo : Duas Cidades, 1982.
(O baile das quatro artes)

Bibliografia.

1. Música brasileira 2. Música folclórica brasileira 3. Música popular – Brasil I. Título.

82-0166

17. e 18. CDD-780.981
18. -780.420981
17. e 18. -781.781

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Música 780.981 (17. e 18.)
2. Brasil : Música folclórica 781.781 (17. e 18.)
3. Brasil : Música popular 780.981 (17.) 780.420981 (18.)

Coleção *O Baile das Quatro Artes*

Oneyda Alvarenga

Música Popular Brasileira

Livraria Duas Cidades

À
memória
de
Mário de Andrade

Sumário

Explicação

Este livro foi escrito por encomenda da editora mexicana Fondo de Cultura Económica, que o lançou em 1947. Seguiram-se a edição brasileira, feita pela Editora Globo, s.d., e a italiana, de Sperling & Kupfer, 1953, de Milão.

Há muito venho desejando ampliar este trabalho, mas circunstâncias adversas me têm impedido.

Dada a muita procura que o livro continua tendo, resolvi aceitar a proposta que a Livraria Duas Cidades me fez, para reeditar sua edição primeira, na esperança de ampliar logo que possível este texto, que vai com seu título inicial, embora trate predominantemente de música folclórica.

O crítico musical Andrade Muricy disse há tempos, com grande razão, que o folclore musical brasileiro é ainda um cipoal bravo. Se não me foi possível tornar este livro uma síntese melhor da nossa vida musical popular, a culpa é menos minha que do estado em que se encontram os nossos estudos de folclore. Dada a incerteza e a pobreza das informações existentes, muitas vezes tive que me perder em particularidades, coisa que reconheço desaconselhável em estudos de conjunto. Mas não havia outro remédio, visto faltarem elementos que permitissem extrair dos fatos os seus aspectos gerais e constantes. São testemunho dessa incerteza os numerosos "parece" e "talvez" a que me vi obrigada.

Em essência, o critério adotado para a elaboração do trabalho foi o seguinte:

a) Inclusão apenas dos fatos principais e mais ou menos estabelecidos. Em conseqüência, afastamento relativo do que necessitasse discussão.

b) Tanto quanto possível, exposição descritiva, condição essencial do método folclórico. Excetuando-se raros casos, supressão das questões etimológicas, altamente emaranhadas ainda.

c) Anexação ao fim do volume de informações sobre os instrumentos referidos no decorrer do livro, a fim de evitar que o texto ficasse sobrecarregado de notas esclarecedoras. Estas notas se tornaram indispensáveis, visto que há grande mobilidade de nomenclatura e os autores geralmente não tomam o cuidado de definir os instrumentos que referem.

d) Os exemplos musicais respeitam integralmente os originais escolhidos, mesmo nos raros casos em que há visivelmente pequenos erros de notação rítmica. Alguns não trazem as palavras sob a música: os recolhedores não as puseram e eu mesma não quis colocá-las, pelo desajuste existente entre o número de sílabas dos textos e o número de sons de tais melodias. Foi mantida a grafia original dos textos, sempre que eles reproduzissem a dicção popular.

e) Indicação dos nomes de autores utilizados, só quando o registro deles fosse inevitável, a fim de impedir o atravancamento das citações. Por outro lado, e tornando também minha uma explicação aposta por Mário de Andrade a um trabalho seu, me achei muitas vezes dispensada de citar autores, visto que houve apenas uma coincidência fatal entre mim e eles, causada pelas consultas às mesmas inevitáveis e poucas fontes. Como o livro inclui a bibliografia em que me baseei, o controle dos empréstimos, que são muitos, e das conclusões fica perfeitamente assegurado.

Quanto aos empréstimos, devo uma explicação particular sobre dois: a introdução do segundo capítulo e muito do que é dito sobre Reisados e Ranchos, bem como as observações sobre a ascensão social do Lundu, baseiam-se em dois trabalhos de Mário de Andrade, ainda inéditos neste momento, e que a generosa amizade dele me permitiu ler e utilizar: as "Origens das danças-dramáticas brasileiras", de que uma parte foi publicada na Revista Brasileira de Música (v. II, 1º fascículo, março de 1935), estudo fundamental a sair no 6º v. do Boletim Latino-

americano de Música[1], dedicado ao Brasil; e o estudo "Cândido Inácio da Silva e o Lundu", a ser publicado pela Revista Brasileira de Música[2]. Mário de Andrade me cedeu também muitos exemplos musicais revelados no livro. São todos documentos inéditos, na sua quase totalidade colhidos por ele.

A Camargo Guarnieri agradeço o auxílio que me prestou, transcrevendo graficamente seis melodias registradas em discos pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo.

À gentileza do prof. Rossini Tavares de Lima devo o exemplo nº 89.

Entre as demais melodias, há várias, igualmente inéditas[3], pertencentes ao arquivo folclórico da Discoteca Pública Municipal, do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. A esta instituição pertencem também as fotografias que ilustram o texto. A utilização do material da Discoteca foi autorizada pelo dr. Francisco Pati, diretor do referido Departamento, a quem deixo aqui meus agradecimentos.

Com exceção das fotografias dos instrumentos, todos pertencentes ao pequeno museu da Discoteca, as demais foram tiradas pela Missão de Pesquisas Folclóricas que o Departamento de Cultura de São Paulo enviou ao Nordeste e Norte em 1938.

Janeiro de 1945.
O. A.

1. "Danças Dramáticas do Brasil", S. Paulo, Livraria Martins Editora, 1959 ("Obras Completas" de Mário de Andrade, vol. XVIII, t. 1).

2. Já publicados. Volume indicado do "Boletim" e Revista Brasileira de Música, vol. X, 1944. Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

3. Já publicadas no 1º volume da série "Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal", 1948.

I — Origens

Quem deseje acompanhar o processo de formação da música folclórica brasileira encontra logo de início um obstáculo intransponível: a escassez de informações até o séc. XVIII, a inexistência total de exemplos da música que se fez no Brasil em três séculos. As referências, musicais ou de origem literária, datam em geral do séc. XIX, fornecidas por viajantes europeus que por aqui andaram, pela música popular urbana impressa e, no fim do século, pelos começos dos estudos de folclore. Este material, embora minguado, permitiu aos estudiosos do folclore nacional chegar às seguintes conclusões históricas básicas: nos tempos do Brasil colônia (1500-1808), cada um dos elementos étnicos que concorreram em maior parte para a constituição do povo brasileiro (ameríndios, portugueses, negros), possivelmente fazia sua música própria; com o séc. XIX aparecem traços indicadores de uma originalidade nascente, mas incapazes ainda de motivar uma cor nacional inconfundível; só no último quartel do séc. XIX é que, fixando elementos até então incertos ou indecisos, as nossas músicas folclórica e popular principiam a definir-se como criação peculiar e representativa do povo brasileiro.

Pouco se sabe das bases estruturais que caracterizam nacionalmente a nossa música. As melodias registradas não passaram até agora por uma análise sistemática, e nos estudos já feitos, visando quase sempre fins mais ou menos gerais, recenseia-se um número muito pequeno de elementos reconhecidos como constantes na música do país. Por outro lado, a documentação disponível é bastante escassa: as melodias recolhidas e publicadas em livros talvez não cheguem a mil. E, o que é pior, sofre-

mos de uma grande falta de estudos científicos de folclore musical; as pesquisas, na sua maioria mal orientadas, pecam pela ausência de dados suficientes e precisos.

Essas falhas, que atualmente causam embaraços ao estudioso do folclore musical brasileiro, podem ser eliminadas pela multiplicação dos estudos monográficos, pelo bom exemplo dos conhecedores do método folclórico e pelos cursos de folclore que se estão desenvolvendo nas universidades brasileiras. Entretanto, lutamos com outro problema de fundamental importância, que não tem praticamente solução: o estabelecimento dos elementos que a nossa música deve aos povos que mais pesaram na nossa formação. Para isso, precisamos conhecer as características técnicas (constâncias melódicas, rítmicas, tonais etc.) da música desses povos. Ora, esses estudos não existem. Tal como esse problema, que não é apenas brasileiro mas americano, a preocupação em determinar as características das músicas nacionais parece ter nascido nas Américas. Embora ainda sejam poucos os estudos desse gênero, de fato é só nas Américas que já se fez alguma coisa nesse sentido. A nossa mestiçagem criou em nós uma necessidade de busca de origens que nos obriga aos estudos analíticos, necessidade que os povos sedimentados da Europa não sentiram em relação à música deles. Quanto à música africana e ameríndia que colheram, os europeus se comportaram em geral diante delas como diante de um mundo em que a diferença da Europa era evidente por si mesma e não carecia de demonstração: se são largas as informações sobre instrumentos, processos de cantar e coreografia, há uma pobreza enorme de esclarecimentos sobre a natureza específica da música*.

*A Srª Helza Camen publicou em 1977 uma importante "Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira", em que fez um balanço do que se poderia saber estruturalmente da nossa música ameríndia, desde os primeiros dias do descobrimento até agora. Esmiuçando o que lhe foi possível encontrar documentado, inclusive gravações vindas do princípio deste século, a ilustre estudiosa chegou à única conclusão ainda possível: pela incúria do branco, pouco se sabe, da música ameríndia, que seja redutível a dados técnicos precisos e a termos de influência sobre os povoadores.

Por essa razão e porque elas se misturaram intensamente, muito pouca coisa poderá ser atribuída, com segurança, a qualquer uma das três fontes principais da nossa nacionalidade: portuguesa, ameríndia, negra.

A música dos aborígines do Brasil, como qualquer música primitiva, foi e é essencialmente religiosa, ligada a cerimônias e a atividades de que dependia diretamente a vida da tribo: cantos e danças de guerra, de caça, de pesca, de invocação e homenagem às entidades sobrenaturais de que se consideravam dependentes, animais totens e espíritos, e finalmente de celebração dos fatos sociais, morte, doença etc. O canto e a dança tiveram sempre tão grande importância social entre os indígenas, que um viajante europeu do séc. XVI escreveu mesmo que considerava os tupinambás os maiores dançadores do mundo...

Dado esse valor ritual da música, as tribos brasílicas cercavam de grande consideração os cantores de ambos os sexos. Locomoviam-se eles sem cuidado, mesmo por entre os inimigos e, se aprisionados na guerra, os vencedores não os sacrificavam nas cerimônias de antropofagia, gozando os seus filhos da mesma imunidade. Da admiração indígena pelos cantores, nos fornece prova um delicioso episódio narrado por Jean de Léry, que aqui esteve no séc. XVI entre os franceses que dominaram então o Rio de Janeiro. Atravessando certa vez uma floresta, Léry entusiasmou-se com a beleza da mata e começou a cantar o Salmo 104 (''Exulta, exulta, minha alma''). Os indígenas que o acompanhavam comoveram-se de tal modo com a música, que um deles lhe disse: ''Na verdade cantaste maravilhosamente bem e fiquei muito contente em ouvir o teu canto que me recorda o de uma nação aliada, nossa vizinha''. E em sinal de júbilo e agradecimento, lhe deram uma cotia: ''toma lá, já que cantas tão bem''.

Pelo que deles se sabe através das referências dos cronistas quinhentistas e seiscentistas, bem como pelo que se infere da documentação atual sobre os nossos índios ainda afastados da civilização, essa música e esses bailes eram pobres. A música, de âmbito melódico estreito, reduzia-se freqüentemente a um recitativo monótono dentro de dois ou três sons apenas, e mesmo algumas vezes não passava de uma fala ritmada dentro

de um som único. Preponderavam os instrumentos de percussão, especialmente os chocalhos de vários tipos, entre os quais assumia grande importância musical, e mesmo religiosa segundo alguns, o *maracá*, utilizado pelos pajés como meio de comunicação dos espíritos. Havia também alguns instrumentos de sopro: larga variedade de assobios, trombetas de madeira ou outros materiais fornecidos pelo reino vegetal, flautas de bambu e de ossos humanos ou de animais, flautas-de-Pã. A julgar pela mobilidade sonora existente entre os exemplares atualmente conhecidos, parece que todos esses instrumentos eram feitos sem a intenção de se obterem séries fixas de sons.

A coreografia obedecia à disposição em círculo ou em fila ("como grous", diz Léry), sem grande variedade de movimentação: saltos, avanços e recuos dos solistas, quando os havia no centro da roda; posição curva do corpo, mão direita na cintura, braço esquerdo pendente, movimentos apenas do pé e perna direitos, sem sair do lugar; passeio a passos curtos em fila, entrando e saindo das habitações, com saltos alternados sobre os dois pés; sapateado, quando parados; meneios serenos do corpo e da cabeça, quando em movimento. Afora isso, a imitação mágica do movimento de animais e de combates, nas danças religiosas e guerreiras.

Foi essa a música que os primeiros missionários encontraram entre os aborígines e trataram de substituir progressivamente pela música européia.

Tendo os nossos indígenas reconhecida aptidão e gosto para a música, os jesuítas souberam com inteligência apoiar largamente nessas qualidades os seus trabalhos de catequese. Para trazer o gentio às aldeias e ao grêmio cristão, organizavam-se procissões em que tomavam parte os índios convertidos. Acompanhados dos padres, lá se iam os meninos índios pela selva adentro, com grandes cantorias, levando crucifixos; e na certa voltavam seguidos da indiada que se deixava prender pela música e pelo cortejo. Para essa conquista através da música, na qual os dóceis curumins das escolas jesuíticas serviam de elemento aproximador dos adultos, os jesuítas utilizaram quatro meios principais: a adoção dos cantos dos indígenas, com a substituição dos textos originais por textos religiosos escritos em

tupi; o ensino de cânticos da Igreja, com as palavras traduzidas para o tupi também; a permissão de que os indígenas levassem as suas danças para as procissões e provavelmente para dentro dos templos; a representação de autos hieráticos, com música, em que havia sempre, ao lado dos santos, personagens tiradas ao mundo natural do ameríndio e à sua mítica.

Tão excelentes frutos resultaram desses processos, que o Padre Manuel da Nóbrega, um dos principais catequistas, julgava-se capaz de converter todos os indígenas por meio da música. O Padre Fernão Cardim, no último quartel do séc. XVI, dava informações como esta: "Em todas estas três aldeias (Espírito Santo, Santo Antônio e São João) há escola de ler e escrever, onde os padres ensinam os meninos índios; e alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger, tudo tomam bem, e há já muitos que tangem frautas, violas, cravo e oficiam missas em canto d'órgão, coisa que os pais estimam muito". Apreciações idênticas se encontram no séc. XVII, nos escritos do Padre Simão de Vasconcelos: "São afeiçoados à música, e os que são escolhidos para cantores da igreja, prezam-se muito do ofício, e gastam os dias e noites em aprender e ensinar os outros. Saem destros em todos os instrumentos músicos, charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes: com eles beneficiam em canto de órgão, vésperas, completas, missas e procissões, tão solenes como entre os portugueses". Até a segunda metade do séc. XVIII os índios da Província de Pernambuco ainda se encarregavam da música de igreja de suas aldeias, tocando órgão, cantando "missas, ladainhas, ofícios da Senhora e jaculatórias, com bem concertadas vozes".

A absorção pela catequese e o aniquilamento pela escravidão contribuíram para que o aborígine, apesar de ter concorrido em larga parte para a formação do homem brasileiro, deixasse poucas marcas evidentes nos nossos costumes musicais. Opondo em qualquer dos dois casos muito fraca reação à cultura européia dominadora, em geral os elementos da sua cultura própria ou foram substituídos por costumes europeus, ou foram tão assimilados pela nova sociedade em formação, que não deixaram indícios do momento de contato por onde se pudesse historiar e analisar o processo de incorporação que sofreram.

Musicalmente, Mário de Andrade considerou como de proveniência indígena os seguintes elementos: o chocalho, usado nas nossas orquestras de dança; a forma poético-musical em que a cada verso de uma estrofe se segue um refrão curto; o Cateretê e o Cururu (danças); o nasal da voz cantada caipira (zonas rurais do centro do Brasil); a variedade de assuntos no canto, em contraposição à predominância amorosa das cantigas de Portugal; os bailados (Cabocolinhos, Caiapós) e os ritos fetichistas (Catimbó, Pajelança) de inspiração ameríndia e com larga participação de música; o movimento oratório da melodia, coincidindo provavelmente com a influência do canto gregoriano, que os índios aprenderam com os padres.

A campanha jesuítica contra a escravidão do índio e a pouca eficiência do trabalho deste, prejudicado pela transferência brusca do nomadismo em que vivia para a fixação da vida agrícola, determinaram a entrada de negros africanos escravos no Brasil, desde que começou a se desenvolver o cultivo da cana-de-açúcar. A primeira remessa de negros de que se possui notícia certa chegou aos engenhos da capitania de São Vicente (hoje Estado de São Paulo) em 1538, isto é, apenas trinta e oito anos após o descobrimento do Brasil. Entretanto, o comércio de escravos de Portugal com a África datava já dos meados do séc. XV.

Proibido só em 1850, o tráfico negreiro durou pois quase quatro séculos. Durante esse largo tempo, milhões de escravos se espalharam pelo Brasil, destinados aos mais diversos trabalhos, especialmente aos agrícolas, de mineração e às lides domésticas.

Os estudiosos do problema do negro brasileiro puderam determinar que os escravos trazidos para o Brasil distribuíram-se por três grupos essenciais: a) sudaneses, na sua maioria Iorubás ou Nagôs e Jejes (Ewes), povos do Golfo da Guiné, dos pontos chamados Costa dos Escravos (Nigéria) e Costa do Ouro (Daomé), b) negros muçulmanos, do Sudão ocidental, dos quais os de maior importância foram os Haussás, Tapas, Mandingas e Fulahs. Estes dois grupos predominaram nos escravos fixados na Província da Bahia, c) negros Bantos, vindos em geral de Angola, do Congo e de Moçambique, que tiveram os seus núcleos mais densos no Rio de Janeiro, no Nordeste e em Minas Gerais.

Todos esses povos estavam já num estádio de cultura muito superior ao do aborígine do Brasil, principalmente os do primeiro grupo, apresentando uma organização política adiantada, uma arte florescente, uma mitologia e um folclore ricos. Seu longo contacto com os brancos, favorecido pela sua intromissão na vida doméstica e pelas relações amorosas do senhor branco com a escrava negra; a energia maior das suas culturas, de que muitos traços se conservam vivos até agora, especialmente na vida religiosa, permitiram ao negro uma influência mais ampla que a do ameríndio na formação da sociedade brasileira e, em muitos pontos, mais facilmente perceptível e analisável.

Tal como entre os ameríndios, à música desses povos negros sempre coube também uma função social e religiosa. Durante o seu longo cativeiro os seus cantos e danças foram praticamente a única diversão que lhes permitiam; com eles os escravos enchiam os seus descansos, comemoravam os dias de festas públicas, quase todas católicas, e tornavam menos árduas muitas de suas tarefas, executadas ao som de cantorias.

Pela sua presença constante na vida dos brancos e pela mestiçagem intensa, o negro, se passou a eles muitos dos seus costumes e peculiaridades, muito recebeu também. Inclusive a música européia, que assimilou não só por ouvi-la nas casas dos senhores e nas igrejas, como também porque o aprendizado de música fazia muitas vezes parte das tarefas que lhe impunham.

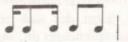
Até o séc. XIX, o ofício de barbeiro era desempenhado por negros escravos que, além das suas atribuições específicas, tinham as de dentistas, aplicadores de sangria e sanguessugas, e de músicos. As bandas que organizavam constituíam um elemento musical obrigatório das festanças populares, em que executavam dobrados, possivelmente muitas danças e também trechos de óperas. Se algumas se compunham de gente que tocava de ouvido, outras eram formadas por negros que estudaram música. De uma delas conta Melo Morais Filho que os figurantes que não sabiam de cor a sua parte transformavam em estante o companheiro que lhes ficava à frente, pregando-lhe a música nas costas com um alfinete... Essas músicas-de-barbeiros ou ternos-de-barbeiros, como as chamavam, parece terem sido

os únicos conjuntos populares de instrumentistas profissionais que possuíamos então.

Ao lado das bandas existiram também orquestras de negros, mantidas pelo luxo de alguns senhores, para gosto próprio e admiração dos visitantes. No séc. XIX o americano Fletcher entusiasmou-se com um concerto dado em honra dele, numa fazenda do Estado do Rio, por cantores e instrumentistas negros. O costume dessas orquestras de escravos negros vinha certamente de longe, pois se sabe que já no séc. XVI havia uma, regida por um marselhês, num engenho da Bahia.

A assimilação da música européia e a circunstância de ser de colheita muito recente o documentário sobre a música africana dificultam bastante qualquer trabalho que vise estabelecer com precisão quais os elementos técnicos que a música brasileira deve ao negro. Até agora, o que já foi admitido seguramente como de proveniência negra se reduz ao seguinte:

1) Certa freqüência de escalas sem Sensível (escala hexacordal) ou com o sétimo grau abaixado, correspondente ao modo denominado pelos gregos hipofrígio (*sol* a *sol*, descendente, sem alteração).

2) A origem, segundo uns, ou a sistematização apenas, segundo outros, do nosso ritmo sincopado, de admirável variedade e sutileza, cuja figuração mais simples e que mais chama a atenção é a seguinte: 2/4

3) Uma cadência melódica muito freqüente: Tônica alcançada num movimento de notas rebatidas, partindo da Mediante:

4) Estrofe poético-musical improvisada, seguida de refrão fixo.

5) Forma poético-musical constituída por um verso único, seguido de um refrão curto.

6) Quebra da quadratura melódica, por vários processos.

7) Cantos de rituais fetichistas afro-brasileiros, que esca-

pam, pela sua estranheza, pelo uso da escala com a sétima abaixada, de escalas pentafônicas e hexacordais, do caráter geral da música popular brasileira.

8) Um elemento coreográfico, único que possuímos de insofismável proveniência negra: a *umbigada*, embate dos ventres dos pares solistas, corrente em várias danças.

9) Diversos nomes de danças, cuja coreografia, coincidindo em geral com a de danças populares e primitivas universais, não pode ser dada seguramente como de origem negra.

10) Grande número de instrumentos de percussão, salientando-se pela sua maior constância em todo o país: a Cuíca ou Puíta; o Ganzá ou Canzá; vários tipos de tambores, conhecidos pelo nome genérico de Atabaques; a importância enorme dos últimos nas nossas danças, em que assumem freqüentemente a função de organizadores da coreografia.

11) Dois instrumentos realmente musicais: a Marimba, empregada até o séc. XIX e hoje em desuso; o Urucungo ou Rucungo, de possibilidades sonoras muito pobres, pertencente ao tipo dos arcos-musicais.

12) A criação de danças dramáticas como as Congadas e os Congos, os Cucumbis, as Taiêras, os Quicumbres, Quilombos etc., utilizando embora muitas vezes elementos textuais e musicais portugueses.

13) A existência, na voz cantada brasileira, de um nasal causado certamente pelo mestiçamento com o negro, que se distingue perfeitamente do nasal caipira, de procedência ameríndia.

Além disso, é lícito supor que a importância dos instrumentos de sopro, embora europeus, na música nacional, se deve em parte ao negro, pois que eles sempre foram muito estimados na África e predominam na música afro-americana em geral. Também a valorização da viola nos meios rurais e do violão nas cidades, talvez represente um encontro de preferências européias e negras; se esses instrumentos são queridos na Península Ibérica, de onde nos vieram, os instrumentos de cordas existentes na África negra obedecem todos ao mesmo processo de execução dedilhada.

Se se pode dizer com relativa segurança que, estruturalmente, a contribuição negra não é muito grande, é evidente, entretanto, que em muitas das manifestações das nossas músicas folclórica e popular, o caráter delas mostra bem que o negro concorreu em não pequena parte para lhes conferir esse ar, irredutível a dados positivos, que todas as músicas nacionais têm. Um calor, uma doçura voluptuosa, um ritmo riquíssimo, ora violento ora se diluindo em bamboleios, que se aparentam à sensualidade e aos requebros com que o negro marcou claramente quase todas as danças nacionais.

Visto que foi pela colonização portuguesa que o Brasil começou a existir como nação e foi governado durante mais de três séculos por Portugal; visto que as duas outras raças que mais concorreram para a formação do homem brasileiro sofreram o predomínio e a influência do homem branco, é natural que coubesse ao português a parte preponderante na constituição da nossa música. De fato, não só herdamos formas e peculiaridades estruturais da música portuguesa, cantos tradicionais de Portugal, textos poéticos (principalmente a maioria das quadras, forma predominante da lírica brasileira), danças, danças dramáticas integrais ou o núcleo de várias delas, como através de Portugal recebemos da Europa a própria base da nossa música: o sistema harmônico-tonal, a melodia quadrada. E também todos os instrumentos produtores de som e não apenas de ruídos ritmados, como os do ameríndio e do negro, entre os quais se salientam por mais constantes na nossa música instrumental, acompanhante ou pura, o violão, a viola, o cavaquinho, o violino, o violoncelo, a sanfona, a flauta, a clarineta, o oficleide, o piano.

Do caldeamento dessas contribuições, ou melhor, da incorporação de certos elementos da música ameríndia e negra à estrutura básica fornecida pelo português, assumiu pois a música folclórica brasileira o seu caráter próprio e, por meio dela, também a nossa música erudita, que a utilizou para se nacionalizar. Entretanto, a nossa misturada étnica nos trouxe muita coisa de outros povos, especialmente europeus. Nos cantos que as crianças brasileiras entoam nos seus brinquedos, dos quais os mais generalizados são ibéricos, há cantigas francesas, com os textos

adaptados pelo som das palavras e não pelo sentido delas... Assim a roda francesa "Sur le Pont d'Avignon" virou no Brasil "Na Ponte do Gavião", "Na Ponte da Vinhaça", "Surupango da Vingança". Ainda há pouco travei conhecimento com uma roda colhida de boca infantil no Nordeste brasileiro: nada mais, nada menos que a popularíssima canção "Ach du Lieber Augustin", com um texto qualquer em português! Por sinal que essa canção foi aproveitada numa antiga Ranchêra argentina que se tornou muito popular entre nós... Em minhas próprias colheitas, recolhi uma vez uma marchinha para sanfona, dançada em bailes rurais de certa zona de Minas Gerais, que não passava de leve acomodação de um velho tango argentino. No séc. XIX recebemos em quantidade danças de salão originárias de diversos países europeus — a Valsa, a Polca, a Mazurca, a Schottisch, a Quadrilha —, que viriam a fornecer a coreografia de várias de nossas danças populares. Até Redovas, Cracovianas e Varsovianas tiveram voga por aqui!

Entre essas contribuições secundárias salienta-se a da Espanha. Além de contar entre as suas tradições populares elementos que coincidem ou têm a mesma fonte de muitos dos existentes em Portugal, a Espanha nos deu também danças, como o Fandango e a Tirana, e certas particularidades que talvez por meio delas se incorporaram à nossa coreografia. Entretanto, a respeito deste último ponto, o problema da influência espanhola me parece agora bem mais complicado do que o julguei um dia. Para se tirá-lo a limpo, seria preciso antes de mais nada estabelecer-se qual a importância da influência negra na Espanha, até que ponto ela teria concorrido para a formação das danças espanholas, e se os aspectos decorrentes dessa contribuição foram amoldados lá espanholamente ou se foram apenas transplantados da América ou mesmo em grande parte do Brasil, por intermédio de Portugal.

Sabe-se que a dança que representa o tipo mais característico da coreografia espanhola — o Fandango —, data do fim do séc. XVII ou princípio do séc. XVIII, e que várias outras dela derivaram, como a Jota e o Bolero. Ora, além da Espanha ter recebido escravos negros desde o séc. XV, no séc. XVII Portugal e conseqüentemente o Brasil estiveram sob o domínio espanhol.

Justamente nesse século, em que as danças consideradas mais tipicamente espanholas não tinham ainda nascido, abundam na Espanha as danças reconhecidas como negras pelos folcloristas espanhóis ou que traem no nome a sua origem africana. Existiu no Brasil uma dança negra, o *Sarambeque*, de que a referência mais antiga entre nós data do séc. XVIII. Indicado por lá também como negro, o *Zarambeque* foi popularíssimo na Espanha do séc. XVII e se executava comumente ligado à *Chacona*, dança considerada a gênese das que pertencem ao tipo do Fandango e a que Simon Aguado, Cervantes, Quevedo e Lope de Vega chamaram mulata americana...

A existência desse e de outros casos demonstra que o visível parentesco com a Espanha revelado por algumas de nossas danças, dá lugar a duas perguntas: recebemos influência espanhola ou fomos nós os influenciadores? Ou será tudo mera coincidência, causada pela semelhança de algumas danças negro-africanas com as espanholas ou pela ação uniforme do negro aqui e na Espanha?

A influência indiscutível que recebemos da Espanha nos veio de suas colônias na América, através de danças afro-hispano-americanas, como o Tango platino e a Habanera cubana, que concorreu para a formação do Maxixe brasileiro. A influência de Cuba continua viva até hoje. Muitos dos nossos Sambas urbanos atuais mostram a ação da Rumba, por exemplo. Data de poucos anos atrás o belo e famoso "O Que É que a Baiana Tem" (Disco Odeon do Brasil nº 194.984), do qual se pode afirmar que de brasileiro só tem a língua em que é cantado; o resto — melodia, ritmo, processos de cantar, tratamento dos instrumentos acompanhantes — é de sensível influência cubana.

Criação resultante do trabalho inventivo de tantos, a música folclórica brasileira parece ter já fixado suas tendências principais e apresenta uma unidade de caráter que a sua constituição recente torna mais inesperada ainda. Para bem situá-la e compreendê-la, é necessário não se perder de vista um ponto fundamental, salientado por Mário de Andrade: o Brasil não possui uma verdadeira música folclórica, isto é, não possui cantos tradicionais transmitidos de geração a geração e comuns pelo menos a uma certa região. Nas nossas cantigas, os textos,

embora circulem por várias delas, permanecem muito mais do que a música, que nunca se fixa numa forma só, desdobra-se em infinidade de variantes e no geral acaba desaparecendo mais ou menos rapidamente. Entretanto, apesar dessa precária vida das obras criadas, as características de forma, o feitio melódico e rítmico, as fórmulas estereotipadas permanecem tradicionalizados em todas elas, dando-lhes um aspecto, uma legitimidade nacional irrecusáveis. Se não temos cantos tradicionais, temos, assim, *processos já fixados* de criação musical e por eles, uma música que, se não é folclórica, é perfeitamente popular. Provenha ela do norte ou do sul do país, todos nós a reconhecemos como intimamente nossa.

II — Danças Dramáticas

A expressão *danças dramáticas* foi criada por Mário de Andrade, a fim de designar os bailados populares brasileiros que têm uma parte representada ou que se baseiam num assunto. O próprio povo não possui um nome genérico que os englobe a todos. As denominações populares mais gerais que existem permitem apenas a divisão de alguns deles em três grupos: os *Bailes Pastoris*, burgueses e de origem semiculta, comemorativos do Natal; as *Cheganças*, que celebram as aventuras marítimas de Portugal e as lutas ibéricas entre Cristãos e Mouros; os *Reisados*, de inspiração muito variada e caracterizados pela sua constituição em um único episódio, a que serve de fecho obrigatório o *Bumba-meu-boi*.

A fixação das danças dramáticas parece ter-se dado no fim do séc. XVIII ou início do séc. XIX. Ainda em 1760, data da mais velha referência conhecida por onde se possa historiar algumas, elas não aparecem definidas, consistindo em meros números de danças que se misturavam em festas populares. Tendo alcançado seu apogeu no Segundo Império (1840-1889), hoje estão em franca decadência.

Entre as principais danças dramáticas especificadas no decorrer deste capítulo, três já desapareceram dos costumes populares: Taiêras, Cucumbis e Reisados*. As demais estão em pleno período de decadência: Congada e Congos, Caiapós, Moçambique, Pastoris, Cheganças, Caboçolinhos, Maracatu, Quilombos, Bumba-meu-boi, Cordões-de-bichos.

As danças dramáticas sempre se realizaram principalmente pelas festas de Natal a Reis, período em que freqüentemente se incluem também as festas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, padroeiros dos negros no Brasil, que as preferiam para as exibições de seus bailados. Algumas dançam-se também por ocasião das festas do Espírito Santo, em junho (São João) e pelo carnaval.

Um velho costume faz com que os ranchos escolham freqüentemente como ponto de representação a frente das casas de pessoas gradas. Antes de iniciar-se o bailado, cantam-se Louvações (saudações) aos donos da casa, ou então aos santos e datas católicas celebrados. No fim entoam-se sempre as Despedidas, com que o rancho se retira e agradece o presente em dinheiro que habitualmente recebe dos homenageados. Não aparecendo o presente, as Despedidas em vez de elogios e agradecimentos, transformam-se em apodo aos sovinas.

A coincidência geral da realização das danças dramáticas com datas católicas provém do antigo costume catequista da incorporação de ranchos de índios e negros dançadores às procissões brasileiras. Entretanto, apesar dessa coincidência, não há nenhuma catolicidade nas danças dramáticas. Pelo contrário, são comuns nelas as figuras burlescas de padres e a imitação irreverente de práticas católicas, até de sacramentos como a confissão, a comunhão e o casamento, tal como acontece por exemplo nas Cheganças, no Bumba-meu-boi, e na Ciranda, dança dramática da Amazônia que se liga aos Cordões-de-bichos. Se o catolicismo está ausente das danças dramáticas, não o está a religiosidade. Embora profanas, todas giram em torno do valor simbólico e místico de certos elementos e personagens: o Boi, de tão grande importância na vida nacional, símbolo do alimento necessário e da sua conquista; o Chefe (Cabocolinhos) e o Filho do Rei (Congos, Cucumbis), asseguradores da vida e prosperidade da tribo e da continuidade desses bens; as lutas com os Mouros, símbolo das "brigas religiosas e do exercício da guerra". Essa religiosidade se torna perfeitamente clara pela existência de uma noção mística que freqüenta quase todas as danças dramáticas: a "morte e ressurreição da entidade principal do bailado. No Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos, nos

Cordões-de-bichos da Amazônia, ainda nos Congos e nos Cucumbis isso acontece. Se trata de uma noção mística primitiva, assimilável aos ritos do culto vegetal e animal, das estações do ano etc., e que culmina, sublimemente espiritualizada, na morte e ressurreição do Deus dos Cristãos''.

Estruturalmente, as danças dramáticas se dividem em duas partes: o cortejo dançado que anda pelas ruas, e a parte representada (chamada Embaixada em alguns bailados), a que se associam também o canto e a dança. A essa forma escapam apenas o Maracatu e as Taiêras que, por serem apenas um cortejo, não constituem propriamente danças dramáticas. Dentro dessa forma bipartida, as danças dramáticas agregam vários episódios concebidos como uma suíte ou um ''pot-pourri'' e que se dividem em partes fixas e partes móveis. As primeiras são as que compõem a representação propriamente dita; as segundas são os cantos dançados do cortejo, a que o próprio povo chama *Cantigas*, para distingui-los das partes fixas. As partes fixas estão ''em plena decadência de inteligibilidade e significação. O que permanece, em realidade, é a tradição esquemática do assunto nuclear. E menos seus próprios textos, e muito menos suas músicas, que mudam bem. A liberdade foi alargada a tal ponto que a gente introduz as peças que deseja, em voga no tempo ou queridas do rancho''.

O cortejo dançado representa a convergência de vários costumes, alguns antiqüíssimos e pagãos: a comemoração das Calendas, da primavera, do verão, da entrada do ano. ''Tais costumes, quase que universais, se prendem sempre a esse verdadeiro complexo de morte e ressurreição (do ano, da primavera, do vegetal, do animal, do deus, do rei...) da psicologia coletiva.'' A herança direta dessas tradições nos veio dos cortejos portugueses das Janeiras e Maias, celebradores das entradas do ano novo e da primavera, dos quais recebemos também a praxe da saudação e do agradecimento acima referida. À influência desses costumes pagãos juntou-se a das procissões católicas, que não só tentaram desde muito cedo substituí-los, como no Brasil incorporaram a si, conforme já vimos, danças e cantos de negros e de índios. Também na Península Ibérica foram correntes as procissões com danças, e em Portugal ainda aparece na procissão

de Corpus Christi a Dança do Rei David, considerada uma substituição das velhas Mouriscas que dela participavam outrora. Era especialmente nas procissões de Corpus Christi, de Santa Isabel e do Anjo Custódio, oragos do Reino, que se exibiam no Brasil e em Portugal as danças das corporações de ofícios, que na nossa antiga metrópole datavam pelo menos do séc. XIV. A participação dessas sociedades nas festas da Igreja era obrigatória entre nós e determinada por mandados das câmaras municipais. Para a procissão de Corpus Christi realizada em São Paulo em 1737, se estabelecia a pena de 6$000 de multa e trinta dias de cadeia aos juízes (chefes) de corporações que não comparecessem com seus grupos. A todas essas contribuições se juntou ainda a do negro, com a tradição de seus cortejos reais, que constitui a essência mesma dos Maracatus.

Pela sua parte teatral, as danças dramáticas filiam-se à tradição das representações de peças religiosas, de criação erudita e destinação popular, que em comemoração de festas católicas se realizavam na Espanha até o séc. XVI e em Portugal até o séc. XVIII. À técnica dramática fornecida por elas, especialmente pelos Vilancicos portugueses, associaram-se "os brinquedos populares ibéricos, celebrando as lutas de Cristãos e Mouros".

Uma característica constante das danças dramáticas é a ausência de amor. A participação feminina mesmo, que existiu em algumas no século passado, foi excluída delas. Cabe a rapazes o desempenho dos raros e desimportantes papéis femininos, como a Saloia de algumas versões das Cheganças. As exceções são poucas. Em um ou outro Bumba-meu-boi se concede lugar à mulher na figura da Catarina, da qual se arranja um casamento burlesco com um dos vaqueiros. Também nos Quilombos aparece uma rainha representada por uma menina. No mais, há o Maracatu, que como já se disse não é propriamente uma dança dramática, com o seu grande número de dançarinas; e os Pastoris, que não são realmente folclóricos, em que rara é a presença masculina.

Com exceção dos Pastoris, que continuam aqui popularmente os Vilancicos, as demais danças dramáticas não têm equivalentes na Península Ibérica, nem entre negros e índios. Embora agrupem elementos e tradições luso-espanholas, costu-

mes indígenas e negros, são todas de formação nacional e de origem que os textos e algumas das músicas revelam ter sido semiculta.

Reisados

Tendo vindo pelo menos do último quartel do séc. XIX e vivido até o início deste século, os Reisados já estão hoje quase completamente em desuso.

A designação Reisado nós a recebemos de Portugal, onde existe na forma feminina *Reisada*. Entretanto, as Reisadas portuguesas se aparentam não aos nossos bailados de igual nome, mas aos Pastoris: são, como estes, autos comemorativos do nascimento de Jesus.

Integralmente cantados e dando à dança um papel episódico, os Reisados brasileiros constituíram bem mais um teatro lírico popular que realmente danças dramáticas. Estruturalmente, reduziam-se a cantigas e romances, tradicionais ou não, postos em representação. Mário de Andrade aventou a hipótese muito plausível de que o aparecimento dos Reisados derivou da imitação dos Pastoris burgueses, pelos ranchos populares de dançadores que saíam à rua nas festas de Natal e Reis. Para ter também suas representações cantadas, o povo foi buscar as cantigas dialogadas, predominantes no romanceiro luso-brasileiro, e que, por esta característica formal, se prestavam à teatralização. "Por tudo isso o Reisado era eminentemente esquemático, por quanto o romance dialogado, embora às vezes se refira durante a dialogação, a fatos que se passaram, e deram origem ao caso dramático, realiza exclusivamente o desenlace do caso, a sua cena final. Isso é primordialmente o Reisado: uma representação cantada, consistindo num episódio só, que contém sinteticamente a significação completa do assunto."

Dada a curta duração dessas pequenas peças, elas se representavam habitualmente em série, e a sua justaposição obedecia

a um único critério fixo: o Reisado terminal era sempre o Bumba-meu-boi.

Na grande maioria dos casos, os Reisados punham em cena apenas uma figura, que cantava e dançava, processando-se a dialogação entre ela e um coro, encarregado também de entoar um canto introdutório chamando sucessivamente à cena as personagens das várias peças que se iam representar.

Nos Reisados de mais personagens, o número delas geralmente não ia além de três. Melo Morais Filho e Pereira de Melo referem-se respectivamente a versões do *Reisado do Zé do Vale* e do *Reisado da Cacheada*, em que o número de personagens é enorme. A versão do Reisado do Zé do Vale registra as seguintes personagens: a Sereia, a Caninana, o Bezuntão da Lagoa, o Engenho, o Velho Tondoró, a Velha Tondoró, o Caboclo, a Cativa, o Pica-pau, o Madu, a Maria Teresa, o Sarameu, a Mariquita; o Zé do Vale, dois soldados, o Presidente, o pai do Zé do Vale, duas irmãs, a Mãe (figuras do Reisado do Zé do Vale propriamente dito); o Boi, o Vaqueiro, a Caiporinha, a tia Catarina e outros (personagens do Bumba-meu-boi final). Para o Reisado da Cacheada, Pereira de Melo assinala duas versões. As figuras da segunda encontram-se todas em versões classificadas como Bumba-meu-boi. As da primeira são: "O Rei, a Cacheada (bailadeira provecta que representa o papel de Secretário do Rei), o Caboclo, o Mandu, a Maria Teresa, a Lavadeira; e depois a Cambrainha (cavalo completamente branco), o Engenho, a Cobrinha Verde, o Vaqueiro e o Boi". (Estes dois, figuras principais do Bumba-meu-boi final.) Na verdade, não se trata nestes casos de duas peças, mas de uma legítima seriação de Reisados, atestada pelos nomes das personagens delas. Se não resultou da simples inadvertência dos autores, o fato desses agrupamentos terem sido chamados de Reisados do Zé do Vale e da Cacheada é mais um exemplo das indecisões de um folclore não sedimentado.

Os Reisados recebiam o nome de sua personagem única ou principal, representação de animal, planta, ser fantástico ou tipo popular. O número das referidas em livros é de dezesseis: a da Maria Teresa; a do Zé do Vale, cangaceiro que alarmou o Nordeste no séc. XIX; a do Mestre Domingos, tipo de negro velho pachola; a do Seu Antonio Geraldo, com que às vezes se

fazia após a morte do boi, no Bumba-meu-boi, o testamento do animal; a da Cacheada; a de Iria, a Fidalga; a da Pastorinha; a do Cego; a do Cavalo-marinho, que figura um homem montado a cavalo; a do Bumba-meu-boi; a da Borboleta; a do Pica-pau ou Pinica-pau; a do Calangro; a do Maracujá; a da Caipora ou Caiporinha, figura inspirada em um espírito das matas da mítica indígena; a da Barca Bela. Mário de Andrade disse que conseguiu recensear vinte e quatro, embora a relação que fez dos Reisados só aumente seis a essa série: do Babau (ser fabuloso), da Burrinha, do Guriabá, "todos incorporados a certas versões do Bumba-meu-boi"; dos Caboclos, "pois a figura da Caboclinha freqüenta versões do Bumba"; da Sereia, do Engenho; o Folguedo das Belas Frutinhas e o Folguedo da Trança, referidos por Sílvio Romero, sendo que o "último também se acha incorporado a algumas versões do aglutinante Bumba-meu-boi". Como se vê, três desses Reisados aparecem acima na relação das personagens do Zé do Vale e da Cacheada; por razões que darei mais adiante, é possível dizer-se que pelo menos mais uma dessas personagens correspondeu certamente a um Reisado: o Madu ou Mandu.

O Reisado do Guriabá ainda existe em Alagoas, onde o chamam apenas Guriabá, a julgar pela notícia em que me baseio e de que a palavra reisado não consta. A descrição sumária trata de cantigas em que se nomeia o Guriabá e da existência no bailado de personagens do Bumba-meu-boi. Na fusão dos dois Reisados permaneceu pois o Guriabá como denominador do bailado, ao contrário do que aconteceu em todas as outras associações, em que pelo valor simbólico do seu assunto, o Bumba-meu-boi prevaleceu como nome corrente dos Reisados aglutinados.

Pela natureza dos cantos que adotavam, quase todos os Reisados podem ser distribuídos em: romances tradicionais portugueses (Iria, a Fidalga; Barca Bela; A Pastorinha; O Cego); romances brasileiros (Seu Antonio Geraldo e Zé do Vale; o primeiro faz parte do grupo dos romances sobre o boi e o segundo do grupo do cangaço); cantigas populares ou que se popularizaram pelos Reisados (Pica-pau — chula, Mestre Domingos — lundu). Restam, pois, como criações singulares, sem ligação

conhecida com o cancioneiro popular, os seguintes Reisados: o Bumba-meu-boi (no seu aspecto primitivo de Reisado conclusivo), o do Maracujá, o do Cavalo-marinho, o da Cacheada, o da Borboleta e o da Maria Teresa. Tal como sucedeu aos do Calangro e da Caipora, os autores que trataram dos Reisados apenas nomearam, sem nenhuma informação, também o da Maria Teresa. Quanto a este, tem-se entretanto uma base segura para se ajuizar do seu assunto e desenvolvimento, numa descrição em que Americano do Brasil inadvertidamente o coloca entre uma série de danças do Estado de Goiás. Sobre tais danças o autor explica, em nota inicial, que muitas estão mortas, embora não determine quais. Como essa descrição parece ser o único documento preciso sobre o Reisado da Maria Teresa, vale a pena transcrevê-la integralmente: "*Siá Maria Teresa.* É uma amostra do humorismo sertanejo. Feita uma roda composta de dançantes e um violeiro, coloca-se no meio um rapaz vestido com trajes de mulher, trazendo adereços de ouro, chapéu, xale etc. Põe-se a dançar e a dar umbigadas nos dançantes. Nesse ínterim entra na roda um cobrador de dívida e lhe exige pagamento de uma conta; ao que ela responde com evasivas e um muchocho, continuando a dançar. O cobrador se irrita e agarrando-a pelo braço toma-lhe o chapéu e retira-se. O pessoal da roda então canta:

Siá Maria Teresa
Mulata de bão gosto,
Deixa esse chapéu
Quem deu esse dá outro.

Entra segundo cobrador, que lhe tira os adereços, e assim novos cobradores a vão despindo até que ela fique em fralda de camisa e corra envergonhada para o centro da casa".

O *Folguedo das Belas Frutinhas* e o *Folguedo da Trança* são danças figuradas, sem nenhum entrecho dramático. O segundo consiste numa coreografia desenvolvida em torno de um pau ou de um mastro, a que se prendem fitas no tope. Cada figurante segura a ponta de uma fita e o grupo evolui enrolando-as ou trançando-as. Deve ser a este *Folguedo da Trança* que Melo

Morais Filho chamou de *Trancelim*, apenas indicando-o, sem nenhuma informação e uma só vez em todos os seus livros, como ocorrente em Pernambuco nas festas da véspera de Reis, onde seria tão popular, a julgar pelas suas palavras, quanto os Pastoris. Com o nome de *Vilão* a mesma dança foi corrente no sul de Minas. O Vilão existiu também no interior de São Paulo e existe ainda nas zonas praieiras do Estado. No litoral sul chamam-no *Jogo do Vilão*. Entretanto, os autores que a ele se referem em São Paulo, não o descrevem. Em Goiás o Vilão dança-se com lenços, em vez de fitas, presos por uma das pontas a paus, no modo tradicional, ou seguros pelas duas pontas pelos figurantes formados em uma grande roda. No primeiro caso, "no fim das diversas figuras formam uma grade com os cacetes, em cima da qual o violeiro sobe e é carregado pelo grupo". Existe também nesta zona um *Vilão de Faca*, em que os lenços ou os paus são substituídos por facas.

O Folguedo da Trança, Trancelim, Vilão, ou que outro nome tenha, é de procedência ibérica. D. Francisco Manuel de Melo, na sua comédia *Auto do Fidalgo Aprendiz* (1646), nomeia o Vilão entre as danças de sala e populares de Portugal. Aurelio Capmany descreve-o detalhadamente na Espanha, onde existe em várias regiões, sendo que sua designação mais espalhada é *Baile de Cintas*. O mesmo autor assinala sua existência nas Canárias e diz que dança absolutamente igual os espanhóis encontraram no México, entre os maias.

Segundo Melo Morais Filho, os Reisados tinham todos vida local; apenas o Bumba-meu-boi se espalhava por todo o Nordeste e Norte. Realmente, ele foi o único comum a quase todo o Brasil. Ainda este mesmo autor distingue dos demais Reisados o do Cego e o da Borboleta. O primeiro pela peculiaridade do rancho se apresentar a cavalo e as personagens serem, como requer o romance, fidalgos portugueses; o segundo por planar "em esfera distinta e elevada", representado possivelmente por meninas da burguesia. De fato, o Reisado da Borboleta tem um ar de Pastoril; e a circunstância de Júlia de Brito Mendes registrar o nome do autor da melodia, reforça a suposição de Mário de Andrade de que este Reisado não passa de um número destacado de Pastoril.

Os Reisados representavam-se dentro de casa ou ao ar livre, durante as festas da Natividade. No primeiro caso, o rancho vinha dançando pelas ruas e parava nas casas de quem desejasse recebê-lo. As figuras ficavam no corredor e davam entrada na sala sucessivamente. Após a louvação inicial do acontecimento festejado, o coro ia chamando cada figura que, depois de cantar e dançar, atirava aos espectadores um lenço que lhe era devolvido com uma espórtula, e se retirava. Terminadas as representações numa casa e entoadas as despedidas, lá se ia o rancho em busca de outra. Como em todas as nossas demais danças dramáticas, dirigia os ranchos de Reisados um Mestre, Patrão ou Mestre-sala, função atribuída em algumas descrições ao Vaqueiro do Bumba-meu-boi.

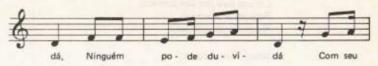
Como acompanhamento instrumental dos Reisados, encontram-se, na bibliografia em que me baseio, os seguintes conjuntos: violões, rabecas, pandeiros, castanholas; pífano, violas, guitarras (sem esclarecimento se se trata de guitarra portuguesa ou de violão); pandeiros, violas, flautas, flautins, rabecas; instrumentos de cordas (possivelmente os mesmos citados), adufes e castanholas; flauta, violão, violas, rabecas, clarineta, pistão, castanholas, pandeiros.

Os Reisados que servirão de exemplo do gênero são o do Pica-pau e o do Zé do Vale.

No primeiro, após a saudação inicial, é colocado em cena um tronco de árvore, tendo em um galho alguns pica-paus, movidos por meio de arames. Entram depois dois ou seis meninos que desempenham o Reisado, "ornados de barretes, golas e punhos vermelhos, calçando sapatinhos de marroquim de igual cor". Iniciada a música, os pica-paus são acionados, os dois meninos que ficaram junto da árvore batem-lhe no tronco acompanhando a música, enquanto os outros evoluem dançando. Alternando com o coro, cantam os meninos. (Ex. 1)

1

Pereira de Melo: "A Música no Brasil", p. 70.

Pica-pau é marinheiro,
Ninguém pode duvidá
Com seu barrete vermelho
E camisa de zangá.

Sinhá Naninha
De campos de Minas,
Sinhô Mané
Corta pau, berimbau.
Arrevira o pau
Meu pinica-pau
Torna a revirar
Que isto não é mau.

Pica-pau de curioso
De um pau fez um tambor,
Para tocar alvorada
Na porta de seu amor.

Sinhá Naninha etc.

Pica-pau de atrevido
Foi ao Rio de Janeiro,
Buscar sua mulatinha
Que comprou com seu dinheiro.

Sinhá Naninha etc.

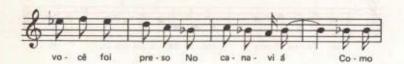
Pica-pau vamos embora
Pede licença às senhoras,
Faz a tua cortesia,
Procura o tom da viola.

O Reisado do Zé do Vale dramatiza a prisão de um célebre cangaceiro, que a traição de uma cabocla entregou à justiça. O romance em que é narrada a punição do Zé do Vale tem elementos emprestados ao romanceiro do Cabeleira, cangaceiro do século XVIII tão tristemente famoso como vários dos que o sucederam. As personagens do Reisado são o Zé do Vale, a Mãe dele e o Presidente. (Exs. 2 e 3)

2

Discoteca Pública Municipal, Not. nº 295, Cod. nº 4. Colhido na Bahia, em 1937, por Camargo Guarnieri.

A Mãe:	*Seu Presidenti* *Meu dinheiru vali*	*bis*
	Tomi lá dois conto *Sorti Zé do Vali*	*bis*
O Presidente:	*Dona vá-s 'imbora* *Qu'eu não sorto não,*	*bis*
	Que Zé do Vali *É um valentão* *Matô muita genti* *Lá no meu sertão.*	
A Mãe:	*Seu Presidenti* *Pela confissão*	*bis*
	Sorti Zé do Vali *Pela Conceição.*	*bis*
O Presidente:	*Qui anjo é este* *Qui mi adora tanto*	*bis*
	Levanta moça *Qu'eu não sou santo.*	*bis*

3

Discoteca Pública Municipal, Not. nº 295 (2ª parte), Cod. nº 4. Colhido na Bahia, em 1937, por Camargo Guarnieri.

A mãe:	*Vem cá Zé do Vali* *Venha mi contá*	*bis*
	Como você foi preso *No canaviá.*	*bis*
Zé do Vale:	*Três dia di fome* *Três dia di sêdi*	*bis*
	Eu me sustentava *Na caninha verdi.*	*bis*
	Quando fui preso *De alferi tenenti*	*bis*
	Cada ceim pé di cana *Era um pé di genti.*	*bis*

Parece que a palavra Reisado perdeu quase completamente o uso popular. Essa versão baiana do Zé do Vale, por exemplo, foi chamada de *Chegança* pelo indivíduo que a cantou... Ignoro se por confusão de nomenclatura ou porque se incorporou a esse outro bailado. Mário de Andrade e Renato Almeida dizem nunca terem encontrado a palavra Reisado na boca do povo. Entretanto, ela ainda vive em certas cidades da Paraíba (Sousa, Curema), onde a Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo recolheu em 1938 versões do Bumba-meu-boi com o título de Reisado.

Bumba-meu-boi

De todas as danças dramáticas atuais, o *Bumba-meu-boi* (também chamado *Boi-bumbá* na Amazônia, *Boi Surubi* no Ceará) é a que apresenta mais francamente o aspecto de suíte a que já me referi. Seu desenvolvimento consiste numa série de pequenos quadros independentes, caracterizados pelo aparecimento sucessivo de várias personagens e concluindo com a morte e ressurreição do Boi. A esse episódio, que veio a constituir a sua conclusão, limitava-se a primeira forma dramática conhecida do bailado. Como representação independente, é assim que ele aparece em várias das versões mais antigas e é também nessa forma que ele se uniu a outros Reisados, para concluí-los. Pela sua tendência para o alongamento das suas criações artísticas, o povo não parou nessa primeira junção, que determinara o aparecimento de peças em duas cenas, e novas associações foram feitas. Por este processo, o Bumba-meu-boi veio a absorver, como vimos, diversos Reisados, que perderam a vida própria e hoje existem apenas incorporados nele: o da Pastorinha, do Mestre Domingos, do Seu Antonio Geraldo, do Zé do Vale, do Pica-pau, do Cavalo-marinho, da Cacheada, da Caipora, do Calangro, dos Caboclos, do Babau, da Burrinha, do Guriabá. Mas a mistura não parou aí: ao núcleo primitivo agregaram-se ainda cenas e tipos populares, quadros de crítica de costumes (sátiras aos capitães-do-mato dos tempos da escravidão, padres, advogados, médicos, magistrados, fiscais municipais) e, mais raramente, elementos de Congadas e Cheganças de Mouros (personagens como Rei, Rainha, Secretário; cânticos de guerra desses bailados). De tudo isso resultou uma enorme rapsódia, com um sem-número de variantes, das quais o episódio constante e fundamental da morte e ressurreição do Boi mantém a unidade básica.

Um dos valores da dança dramática do Bumba-meu-boi é ser fundamentalmente nacional nas suas características, nos tipos e costumes que põe em cena, nos seus textos e nas suas músicas. Entretanto, suas velhas origens históricas são atribuídas

a Portugal, especialmente à tradição do boi e do burro levados ao presepe por ocasião das festas da Natividade. A participação do boi em festas religiosas foi, ou ainda é, corrente em Portugal. Diz Leite de Vasconcelos: "O boi vai a muitas festas, como em Braga no São João (boi bento), Penafiel, Basto etc. Em Alter-do-Chão entra na igreja o *boizinho de São Marcos*, a que os *empregadores* (irmãos de São Marcos) dizem, ao bater-lhe com umas varinhas: Entra Marcos. Em louvor do Senhor São Marcos. O boi chega até o altar-mor". Os autores se referem também a outros costumes portugueses, como fontes prováveis do Bumba-meu-boi: as *Tourinhas* do Minho; os *Touros de Canastra*, em que se lida um touro representado por uma armação sustentada por um homem; as touradas cômicas, que no séc. XVIII ainda existiam no Brasil. Das touradas cômicas e das Tourinhas minhotas participavam obrigatoriamente, como elemento de comicidade, indivíduos mascarados chamados *Caretas*. Os Caretas aparecem em 1915 numa versão do Bumba-meu-boi da cidade do Crato (Estado do Ceará) e diz o "Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa" que o seu nome é corrente no Nordeste como designação das figuras mascaradas que participam do bailado. Houve também quem ligasse a nossa dança dramática ao costume francês do *Boeuf-gras*: em certa época do ano, um cortejo coreográfico conduzia um boi pelas ruas de Paris, parando o grupo em frente das casas para receber dádivas, tal como nos nossos ranchos. Nem faltou, nessa busca de origens e parentescos, quem quisesse remontar ao mito solar do Touro, símbolo de fecundidade, chegando até o Boi Ápis... Por outro lado, alguns estudiosos creram ver no Bumba-meu-boi a confluência de tradições européias com o totemismo do boi, existente entre os negros Bantos. Entretanto, este é um ponto ainda obscuro.

O Bumba-meu-boi se realiza no Nordeste pelas festas da Natividade e na Amazônia pelo São João. Dança-se atualmente só ao ar livre. Algumas referências do século passado e princípio do atual davam-no como dançado então, por vezes, também dentro de casa.

As várias versões conhecidas do bailado apresentam as seguintes personagens constantes: o Boi, corpo feito de sarrafos,

coberto com pano de chita, sendo a cabeça uma caveira do animal ou feita de papelão; dentro do arcabouço esconde-se um homem que faz a figura mover-se e dançar. Dois ou três Vaqueiros, personagens cômicas: um deles, o diretamente responsável pelo Boi, é sempre negro e chamado Mateus; os outros, caboclos ou negros, recebem variavelmente os nomes de Birico, Fidélis, Gregório e Sebastião. O Capitão ou Cavalo-marinho, dono do Boi, que absorveu o papel do Amo ou Fazendeiro de algumas versões; a personagem, vestida de capitão, traz preso à cintura um panacu coberto com uma saia ou uma armação que lhe permite fingir que monta a cavalo. A negra Catarina ou Caterina; o Padre; o Médico. Ao lado deles, e mudando conforme as regiões, um mundo de personagens secundárias, que podem dividir-se em três tipos:

Humanas: Capitão-do-mato, nome que tinham os capturadores oficiais de escravos fugidos, figura que se confunde com o Valentão; o Arrelequinho ou Arriliquim (Arlequim) tomado de empréstimo, segundo a opinião dos autores, à "commedia dell'arte" italiana; a Velha; a Zabelinha, algumas vezes personagem muda, boneca que o Cavalo-marinho traz à garupa; Mané-Gostoso, feiticeiro, ou simplesmente um homem trepado em pernas-de-pau; Galantes e Damas, às vezes um só galante; a Pastorinha; Sacristão; Advogado; Sinh'Aninha, negra bêbada; Rosa, negra, figura que em algumas versões substitui a Catarina; duas mulheres-damas (meretrizes); Fiscal municipal, confundido em algumas versões com o Queixoso; índios; a Negra da Garrafa, possivelmente o mesmo tipo da Sinh'Aninha; Mestre Domingos, negro pachola; tecedeiras; o Urucuri, filho do Mateus; Pai Francisco, negro que na Amazônia substitui o Mateus. A indumentária das personagens humanas é ampla. Em alguns lugares, certas figuras usam máscaras de papelão ou de couro.

Animais: Uma ou várias Emas, armações de cipó e palha, com pescoço elástico e bico móvel, sustentadas e acionadas por homens; o Urubu, menino coberto com uma capa preta; a Burrinha, armação semelhante à do Boi, também chamada Zabelinha ou Burrinha Calu; o Sapo; a Cobra Verde.

Fantásticas: A Caipora ou Caiporinha, representada por um menino ou rapaz com uma urupema à cabeça, sobre a qual

passa e cai ao longo do corpo um lençol ou uma saia branca; o Toiará, vestido de folhas; o Perna-de-pau, trepado em andas; o Gigante; o Babau, armação com uma caveira de cavalo; o Guriabá; o Diabo; fantasmas envoltos em lençóis brancos e que variam conforme as versões: o Morto-e-vivo ou Morto-carregando-o-vivo, que traz um boneco de pano amarrado à barriga; o Mané-pequenino, que sustenta sob um lençol um "bambu ao longo do qual desce e sobe uma urupema, formando uma cabeça disforme"; Zé-do-Abismo, Privilégio ou Caga-pra-ti.

No Bumba-meu-boi apenas as figuras humanas cantam. Do acompanhamento instrumental encarregam-se pequenos conjuntos em que aparecem violão, viola, cavaquinho, tambor, pandeiro, ganzá, maracá, sanfona, gaita, flautim, clarineta e rabeca. Estes instrumentos se juntam em combinações variáveis, indo desde um agrupamento grande como o de viola, violão, clarineta, sanfona, zabumba e pandeiro, até o simples reforço rítmico de ganzá e zabumba.

Além do acompanhamento instrumental, há um coro de cantadeiras que se acompanham com violas, ou uma cantora ou cantor únicos de quem os instrumentistas respondem aos cantos. Este coro não participa da ação e sua função consiste em apresentar e despedir as personagens. Em algumas realizações do bailado, a parte músico-poética pertence só ao coro e as figuras apenas dançam. As cantoras, ou cantor solista e instrumentistas, ficam geralmente sentados em bancos, de costas para o público, e diante deles desenvolve-se o bailado.

A parte vocal confiada de preferência a mulheres é uma possível influência de costumes ameríndios no Bumba-meu-boi. Não se sabe que as mulheres cantoras tivessem importância entre os negros, mas elas eram freqüentes e estimadas entre nossos índios, segundo depoimentos dos Padres Fernão Cardim e Simão de Vasconcelos. Se bem que sempre existiram cantadeiras também em Portugal, só em danças indígenas encontrei até agora esse costume de mulheres, que não participam da dança, executarem a parte musical. Pereira da Costa se refere a danças de cerimônias antropofágicas, em que um coro feminino respondia aos cantos entoados por uma velha. Os Pancarus do interior de Pernambuco, índios já semicivilizados, têm uma dança

chamada *Praiá*, em que se desincumbem alternadamente do canto duas velhas cantadeiras, que ficam postadas sob uma árvore e fazem ligeiras intromissões entre o grupo de dançadores.

Antes da representação, cantam-se as louvações de praxe. (Ex. 4)

4

Discoteca Pública Municipal, Not. nº 297, Cod. nº 4. Colhido na Bahia, em 1937, por Camargo Guarnieri.

Abra a porta,
Também a janela,
Qu'eu quero gozar
Esta cor de canela. } *bis*

Abra a porta
Acenda os candieiros
Pra o donu da casa
Tê muito dinheiro. } *bis*

O bailado pode ser dividido em elementos fixos e elementos móveis, consistindo estes últimos na entrada das personagens secundárias. Os dois cantos seguintes destinam-se a apresentar o Valentão e o Gigante. (Exs. 5 e 6)

5

Colhido por Mário de Andrade em Pernambuco.

Vô-m'imbora, vô-m'imbora,
Que me dão para levá!
Eu 'stô na calma,
Eu corto cabelo,
Eu faço barba!
-Valentão, você se renda,
Chegue-se a mim, intregue as arma!

6

GIGANTE

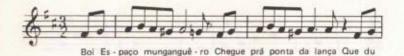
Colhido por Mário de Andrade, do Rancho do Boi de São Gonçalo (município de São Gonçalo), na praia de Redinha, em Natal (Rio Grande do Norte).

Arritira-te, Gigante,
Que o caso tá pirigoso;
Quem si arritirou amante
Faiz ação de generoso.

Os elementos fixos reduzem-se a dez, e sua ordem é variável:

1) Entra o Cavalo-marinho, que dança ao som do canto de apresentação entoado pelo coro, e que às vezes canta também, alternando com este.

2) Terminada a dança, o Cavalo-marinho manda trazer o Boi. Os vaqueiros aboiam chamando o animal. (Ex. 7)

7

Colhido por Mário de Andrade em Bom Jardim, Rio Grande do Norte.

Boi Espaço munganguêro,
Chegue prá ponta da lança!
Que o duro também se quebra,
— êh, boi bunito! —
E o brabo também se amansa!

Sacudi meu lenço branco
Pur cima da nuv'iscura;
Sustente a sua palavra
— êh, boi bunito! —
Que eu tenho a minha sigura.

Quem mora im bêra de istrada,
Adonde passa o passagêro,
É obrigado a dâa arrancho
— êh, boi bunito! —
Àquele que é boiadêro.

3) O coro previne da entrada do Boi. Em certa versão (Gustavo Barroso), as três primeiras quadras do canto seguinte pertencem à parte das duas mulheres-damas. (Ex. 8)

8

CHAMADA DO BOI

Colhido por Mário de Andrade em Pernambuco.

— Donde vindes, mana?
— Eu venho da missa.
— Ritira-te, mana,
Ôh maninha,
Lá vem a Justiça!

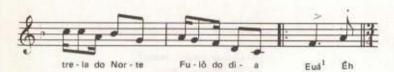
A Justiça ê-vem,
Dêxa vim imbora!
Eu também sô dama,
Ôh maninha,
Do Juiz-de-fora!

O Juiz-de-fora
Mandô me chamá,
Butô ũa cadêra,
Ôh maninha,
Mandô me sentá.

Ôh dona da casa,
Barra seu terrêro,
Pra meu boi dançáa,
Ôh maninha,
Mais o seu vaquêro!

4) Entra o boi e dança um Baiano, enquanto o coro o louva e o incita. Na sua dança o Boi arremete em chifradas contra os Vaqueiros e o público. (Ex. 9)

9

BAIANO DO BOI

(1) O eu francês

Colhido por Mário de Andrade em Bom Jardim, Rio Grande do Norte.

Meu boi bunito
Boi Aligria,
Istrela do Norte,
Fulô do dia!

Meu boi bunito,
Boi Coração,
Faiz ũa ''venda'' (saudação)
De venta no chão!

Meu boi bunito,
Boi da aligria,
Ũa venda bem feita
A toda a famia!

Meu boi bunito,
Boi Coração,
Dança de roda
Um galopão!

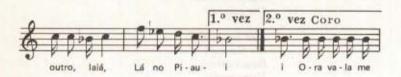
Meu boi bunito,
Boi Maracajá,
Baxa a cabeça,
Vamo vadiá!

Meu boi bunito,
Meu boi Judeu,
Folga de roda
E dá no Mateu!

Meu boi bunito,
Meu boi Chuvisco,
Folga de roda
E pega o Birico!

Meu boi bunito,
Meu boi bunito,
Dêxa o Birico
E dá-lhe na Rosa!

5) No fim da dança morre o Boi, por cansaço, por uma aguilhada ou cacetada que lhe deu o Mateus, o Vaqueiro ou o Birico; ou por uma cacetada da negra Catarina. A tristeza geral se traduz num canto de lamentação muito conhecido em várias versões. (Ex. 10)

10

Discoteca Pública Municipal, Not. nº 298, Cod. nº 4. Colhido na Bahia, em 1937, por Camargo Guarnieri.

Solo: *Si meu boi morrê*
O que será de mim } *bis*
Manda buscá outro
laiá
Lá no Piauí } *bis*

Coro: *Ora vala meu Deus*
Mimoso morreu
Um boi só que tinha
Como passo eu.

Solo: *Nhê-nhê o boi ti dá*
Levanta Mimoso
Vamo vadiá
É, é.

6) O Cavalo-marinho manda chamar o Doutor para curar o Boi, e o Capitão-do-mato para prender o culpado, que fugiu ao ver o animal morto.

7) Chega o Padre, ora para confessar o Boi ou o Mateus, ora para fazer o casamento da Catarina com o Sebastião. A figura é tratada com comicidade irreverente.

8) O Doutor vem. Primeiro briga com o Mateus, se recusando a examinar o Boi. Com a promessa de pagamento e muitos rogos, consente e receita um clister. Um dos Vaqueiros sai correndo para pegar, entre a meninada que faz parte da assistência e foge espavorida nessa hora, um garoto que figurará a seringa e o mete pela traseira do Boi. Aplicado o remédio, o Boi ressuscita.

9) Entra o Capitão-do-mato, que acaba amarrado pelo negro fugido com a própria corda que levara para prendê-lo. O coro canta apupando.

10) As personagens formam roda, chamadas pelas cantadeiras, e o Cavalo-marinho dá ordem de retirada. Após cantam-se as Despedidas. Nestas, nem sempre os textos são expressivos do adeus, mas quadras soltas, como se vê no exemplo seguinte. (Ex. 11)

11

Oh mi- nha laiá de ô- ro Sem pensá sem ma-gi-

1.º vez 2.º vez

na Oh mi- na Nas trança dos teus ca-be-lo

Mo-re-na que-ro me dei-tá Oh ba-la-io ba- laio de-la Mo-

fô car - re - go e - la, D.C.

Colhido por Mário de Andrade em Pernambuco.

Ô minha laiá de ôro,
Sem pensá, sem maginá,
Nas trança dos teus cabelo,
Morena, quero me deitá!

Refrão: *Ôh balaio, balaio dela,*
Morena cô de canela!
Ôh balaio, balaio dela,
Quando eu fô, carrego ela.

Adeus, Pernambuco amado,
Adeus terra de meu Deus,
Vila do Cabo eu num quero,
Pernambuco quero eu!

Si fores à minha terra,
Faça-me um rico favô:
Dá lembrança àquela gente
Que cravo roxo mandô!

Dona, dê-me um coco d'água
Da lagoa do Capim,
Que eu tô pra morrê de sede,
Dona, tenha dó de mim!

Sinhora dona da casa,
Saia fora, venha vê,
Um pobre peito cansado
Chamando Vossa Mercê!

Minha mãe, minha mãezinha,
Minha mãe que Deus me deu,

'Tava nas ânsia da morte,
Eu cantei, ela viveu!

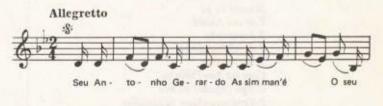
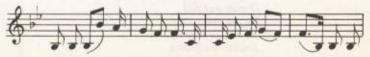
Já fui alegre e contente,
Hoje num sô mais ninguém,
Já fui consolo dos triste,
Hoje sô triste também!

De que serve um pingo d'água
Dento dum rio corrente,
De que serve um amô firme
Fora da vista da gente!

Quando eu vim de Goianinha,
Vinha morrendo de sede,
Lavandêra me deu água
No gomo da cana verde.

Tudo o que é verde no mundo
Eu desejava queimáa,
O verde é isperança,
'Tô cansado de isperáa.

Em algumas versões faz-se o *Testamento do Boi*, que consiste na junção ao bailado do Reisado do Seu Antônio Geraldo. Morto o animal, suas partes são figuradamente distribuídas pela assistência. Na versão seguinte, cada verso é seguido do refrão "Assim mêm'é" (assim mesmo é). (Ex. 12)

12

Melo Morais Filho: "Cantares Brasileiros" (parte musical), p. 30.

Seu Antonho Gerardo,
O seu boi morreu,
Qu'ha de se fazer?
É tirar o couro
Pra siá Micaela,
E Brisda (Brígida) Amarela;
Vou fazer um peso
Para amigos meus,
Para Venceslau
E José Mateus.
Osso corredor
É do professor;
Saiba repartir
Com seu promotor.
Eu peguei nos rins,
Me esqueci da banha!
São pra Manuel Ivo
E Chico Piranha.
A chã de dentro
É de seu João Bento,
A chã de fora
De Domingos da Hora.
Mocotó da mão
É de Manuel Romão;
Mocotó do pé
É de seu André;
A passarinha
É de siá Nanzinha,
Saiba repartir
Com tia Ana Pibinha.
O figo (fígado) do boi
Foi pra sarandage, *(a canalha)*
O resto que ficô
Foi pra priquitage.
Siá Nenen abra a porta
Sentido nos pratos,
Que a gente é muita
Pra comprar o fato.
A tripa gaiteira

É de Maria Vieira.
A tripa mais grossa
De Chico da Rocha.
O menino Esculápio
É menino sabido;
Para ele e Caetano
Só ficou o ouvido.

Artur Ramos vê neste testamento uma reminiscência de repasto totêmico. Entretanto, como já assinalei páginas atrás, não apareceu ainda nenhuma documentação que permita decidir-se se o Bumba-meu-boi tem ou não um fundo totêmico. O testamento, por exemplo, comporta perfeitamente outra explicação: sendo evidentes o seu intuito cômico e o desejo de fazer brincadeiras com os assistentes, o testamento do boi pertence por isso ao mesmo tipo dos testamentos de Judas, que se liam no sábado da Aleluia após a queima ou o enforcamento de um boneco representando o discípulo traidor. Pelo menos na França existe também o costume desses testamentos cômicos de animais, e lá igualmente eles não parecem revelar origens totêmicas: seu caráter fundamental é a malícia ou mesmo a pornografia.

Ranchos. Cordões-de-bichos

Os *ranchos* parece que foram peculiares à Bahia. Consistiam em grupos de indivíduos que, com cantos e danças, levavam ao presepe uma figura que dava o nome ao conjunto e que, podendo ser também planta ou objeto, era de preferência um animal. São muitos os nomes de ranchos citados pelos autores: do Cavalo, da Onça, do Veado, da Barata, do Peixe, do Galo, do Besouro, da Serpente, da Cobra, do Jacaré, da Lagartixa, do Cachorro, da Águia, da Garça, do Carneiro, do Aves-

truz, do Beija-flor, do Canário, da Laranjeira, da Rosa Amélia, da Rosa Adélia, da Fênix, da Sereia, da Coroa, do Dois de Ouros, da Esperança, da Estrela do Oriente. Apenas por uma descrição feita em 1905, pode-se saber que a parte propriamente dramática dos ranchos consistia numa dança em que a figura principal entrava em luta com o seu condutor e era vencida por este.

A circunstância de que a ação dramática dos ranchos era sintetizada num episódio só levou Mário de Andrade a uma suposição que tem todas as mostras de verdade: pouco atentos à incerteza e mobilidade das denominações populares, os autores "tomaram o galo pela aurora" e deram a um tipo de representação perfeitamente definido, o nome genérico (rancho) dos grupos que o desempenhavam. Isto é: acompanhando injustificavelmente um "desleixo natural da nomenclatura popular", chamaram de ranchos representações que, como obras de arte, eram legítimos Reisados. De fato, o sentido exato de rancho é o de "grupo de indivíduos que de alguma forma tomam parte na representação de um Reisado ou qualquer outra das danças dramáticas" ou simplesmente o de "qualquer agrupamento de cantores em cortejo, nas festas tradicionais". Em apoio dessas conclusões, pode-se lembrar ainda que: entre os ranchos registrados pelos autores, alguns havia de que os nomes designavam também personagens de Reisados conhecidos (Ranchos do Boi, da Burrinha, da Caipora, do Madu ou Mandu, do Pinica-pau); que as descrições do Rancho da Burrinha, feitas no séc. XIX por Melo Morais Filho e atualmente por Renato Almeida, revelam um legítimo Reisado; pela documentação fornecida por Pereira de Melo, bem como pelas melodias e textos colhidos recentemente na Bahia e existentes na Discoteca Pública Municipal de São Paulo, se vê que o Rancho do Boi nada mais é senão o Bumba-meu-boi na sua forma mais simples e primitiva.

Mário de Andrade reforça os seus argumentos chamando a atenção para os *Cordões-de-bichos*, amazônicos, que se exibem durante as festas de São João. Além de que *cordão* e *bloco* têm entre nós a mesma significação de rancho, pela natureza dos seus nomes os Cordões-de-bichos coincidem com os chamados Ranchos e pela representação são, como estes, verdadeiros

Reisados: Cordões do Pinica-pau, do Pavão, da Garça, do Araçari, da Onça etc., aos quais se associa também a dança dramática da *Ciranda*, em que a figura central é o Carão (ave). O assunto deles se reduz ao seguinte:

Um caçador mata o "bicho de estimação" (o animal que dá nome ao Cordão) que julgava sem dono. Preso, é levado ao Rei ou Rainha do Cordão que exige, para perdoá-lo, a ressurreição do animal. O caçador traz primeiro um médico, que declara nada poder fazer; depois vai buscar um pajé, que, com passes mágicos e defumação, ressuscita o bicho.

A ação é, pois, a mesma do Bumba-meu-boi e só difere da ação dos Ranchos por conter garantidamente a ressurreição. Aliás, a ressurreição talvez existisse também nos Ranchos e apenas escapou àquela informação sobre o entrecho deles. Que a semelhança ou identidade de ação entre os Ranchos e os Cordões-de-bichos seja inegável, é o que se pode deduzir igualmente de uma informação dada por João do Rio. Diz este autor que nos primeiros anos deste século havia no Rio de Janeiro um cordão carnavalesco de negros baianos chamado "Rei de Ouros", nome que recorda o "Dois de Ouros" de um rancho baiano. Tendo visto o grupo dançar diante do presepe, dentro de casa, João do Rio registra, entre outros, este fragmento muito significativo do texto, que "as mulatinhas cantavam tristes":

Meu Rei de Ouros quem te matô?
Foi um pobre caçadô.

Os representantes vivos do gênero dos Reisados são hoje apenas o Bumba-meu-boi e esses Cordões-de-bichos. Até 1937, sei que ainda se mostrava na Bahia o Rancho do Boi. Entretanto, é possível que muitos Reisados andem por aí entremeados não só no Bumba-meu-boi, como em outras danças dramáticas.

Artur Ramos registrou um texto completo de uma dança dramática de Alagoas chamada *Guerreiros*. Este bailado, pelo tipo das peças que agrupa e pelas figuras que põe em cena, tem todos os aspectos de uma seriação de Reisados ou de uma versão local do Bumba-meu-boi (o que vem a dar no mesmo), a que se agregou para início um episódio fundado numa tradição ibérica

e em reminiscências ameríndias. O bailado é divisível em oito partes perfeitamente distintas, cada uma completa como assunto. Com exceção da primeira, quinta e sétima partes, em todas as demais apresenta-se uma personagem só, que canta alternando com o coro ou com o Mestre. A primeira parte mistura reminiscências de lutas entre Cristãos e Mouros numa briga entre *Caboclos* (índios) e *Guerreiros*. As demais partes consistem no canto e dança das seguintes figuras:

2ª: "Estrela d'Alva". O nome coincide com o de um antigo terno e lembra o rancho da Estrela do Oriente, ambos baianos.

3ª: "Borboleta". O texto cantado é variante do Reisado do mesmo nome.

4ª: "Sereia". A Sereia foi nome de Rancho e Mário de Andrade identificou-a como nome de Reisado. É incluída também na seriação de Reisados chamada por Melo Morais Filho de Reisado do Zé do Vale.

5ª: Luta do Mateus com o Capitão-de-campo, pegador de negro fugido. É um episódio das versões evoluídas do Bumba-meu-boi.

6ª: "Velho", amoroso senil que anda atrás de meninas. A figura aparece na mesma seriação de Reisados de que a Sereia participa. Aliás, é figura corrente nos Pastoris e serve de pretexto a outra dança dramática: a *Dança de Velhos*.

7ª: Episódio da morte da Lira, que é assassinada pelos Caboclos. Esta parte parece inspirada num canto popular, tendo sido, pois, criada dentro de um molde semelhante ao dos Reisados. De fato, o seu texto termina com a última quadra da "Lília", cantiga que ouvi muito em menina e de que Cesar das Neves e Gualdino de Campos registram uma versão portuguesa com o mesmo nome. Os versos da cantiga são deplorações pela morte da Lília, transformada em Lira na boca popular. Eis a quadra que encerra a cantiga e a sua variante que conclui o episódio da Lira:

"Oh morte que mataste Lília,
Mata-me a mim que sou teu,
Fere-me com o mesmo ferro
Com que minha Lília morreu".

"Oh morte que matais a Lira
Ó matais a mim que sou teu
Mata-me da mesma morte
Ó que a minha Lira morreu".

8ª: O Bumba-meu-boi na sua forma primitiva, isto é: dança, morte e ressurreição do Boi.

Cheganças

Excluindo-se os Pastoris de função essencialmente burguesa, das nossas danças dramáticas realmente populares as únicas que se baseiam em tradições exclusivamente ibéricas são a *Chegança de Marujos* e a *Chegança de Mouros*. Nos textos conhecidos mais antigos das duas Cheganças, e que datam do fim do séc. XIX, o tema de ambas aparece delimitado com nitidez: a primeira é um episódio de navegação, celebrando as aventuras marítimas de Portugal; a segunda, embora também envolva no entrecho partes que tratam da vida marítima, tem como assunto as lutas ibéricas entre cristãos e muçulmanos. "Estes, na simbologia da igreja que os rememorou em suas festas populares, ficaram para os povos cristãos, como sendo os 'turcos', os 'mouros', os 'infiéis' por excelência, fonte do ódio religioso e derivativo para infelicidades terrenas" (Mário de Andrade). Em referência à documentação deste século, tal divisão franca de assuntos só pode ser mantida como fator de esclarecimento, porque na verdade os dois tipos de Chegança se mostram nela bastante misturados.

As datas assinaladas pelos autores para a representação são a véspera de Reis, o carnaval e o dia de São João (24 de junho).

A Chegança de Mouros é hoje freqüentemente chamada apenas de Chegança. A Chegança de Marujos é conhecida por vários nomes: *Chegança de Marujo* (Estado de Alagoas),

Marujos (Bahia, Sergipe), *Marujada* (Minas Gerais, São Paulo), *Barca* (Paraíba), *Fandango* (Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Maranhão, Amazonas), *Os Fandangos* (Ceará), *Nau Catarineta* (Paraíba). Quanto às origens de tais nomes, assim as explica, em resumo, Mário de Andrade:

A palavra Chegança talvez provenha de *Chegancas*, nome de uma dança portuguesa do séc. XVIII, viva e considerada imoral. Entretanto, há outra hipótese plausível para explicar esta designação: visto constarem das duas Cheganças os trabalhos do mar, a designação poderia ter nascido das palavras náuticas *chegar* (dobrar as velas quando o navio chega) e *chegada* (o abordar), que por virem da mesma raiz de Chegança, fizeram com que, por etimologia popular, o nome desta dança pura passasse ao bailado. A designação Barca, aplicada à Chegança de Marujos, seria uma abreviação de Auto da Barca ou então um caso único de conservação de velhíssimo termo teatral português: Barca se chamava um gênero de representação sobre o qual há referência no fim do séc. XV. Quanto ao nome de Fandango, teria provindo da conexão entre o enredo de brigas e guerras do bailado e a idéia de violência ligada ao nome da dança espanhola, idéia precisada e acentuada na utilização metafórica da palavra fandango entre nós, com o sentido de briga, barulho etc.; ou então do simples fato de que, no Brasil, fandango tem também sentido genérico de baile, dança.

A constituição da atual *Chegança de Mouros* deve ter-se dado no fim do séc. XVIII ou princípio do séc. XIX. Os elementos que a formaram apóiam-se, entretanto, em costumes ibéricos muito antigos. Os primeiros documentos sobre as danças de Mouros e Cristãos datam na Espanha do séc. XII e em Portugal, do séc. XIV. No séc. XV elas se vulgarizaram enormemente em toda a Península Ibérica, lá permanecendo até hoje. Essas *Mouriscas* ou *Mouriscadas*, como as chamavam em Portugal, ora eram danças puras, ora dramáticas, apresentando coreograficamente o mesmo elemento de luta, presente nas nossas Cheganças de Mouros. Também no Brasil se dançaram Mouriscas, e embora a mais velha referência provenha apenas do início do séc. XVIII, pode-se presumir que elas já existissem por aqui em tempos mais antigos. A elas se juntou, para a formação das

Cheganças de Mouros, outra herança ibérica: a das *Cavalhadas*, torneios eqüestres em que os concorrentes se dividiam em dois grupos — o dos Cristãos e o dos Mouros — e nos quais se misturavam freqüentemente elementos dramáticos, de pura representação: embaixadas, desafios, grande falatório de parte a parte.

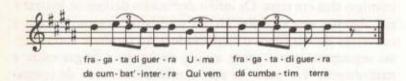
Com exceção das Mouriscas cantadas e bailadas, a música não participava dos brinquedos ibéricos de cristãos e mouros. Justamente na ausência de música reside a diferença que os separa da nossa Chegança de Mouros, que é uma representação cantada.

O entrecho da Chegança de Mouros consiste essencialmente numa luta de abordagem em que uma nau cristã vence uma nau moura ou num encontro que as duas tripulações inimigas têm em terra. Os infiéis derrotados deixam-se batizar e em algumas versões o Rei Mouro suicida-se, desgostoso com a conversão de seu filho, o Embaixador. Ao combate antecedem ou seguem-se cantos sobre a vida de bordo e brigas entre a marinhagem. Faz parte da ação também uma cena de contrabando, que geralmente conclui o bailado.

As personagens principais que aparecem sempre nas versões conhecidas são: Comandante (também chamado Mar-e-guerra ou Tenente-general), Piloto, Contramestre, Patrão ou Capitão-patrão, Calafatinho, Gajeiro, Laurindo (marinheiro), Padre, Cirurgião, Rei Cristão, Rei Mouro, Embaixador Mouro. A estas personagens se juntam marinheiros e mouros, que constituem o coro e participam dos movimentos de conjunto.

A representação, mais comumente realizada em tablados ao ar livre ou simplesmente em uma praça, fazia-se também ao lado ou dentro de uma pequena nau que, como na Chegança de Marujos, os figurantes do bailado conduziam pela rua ao som de cânticos até o lugar em que se desenvolveria a parte dramática.

Depois de cantigas de louvação e sobre a vida do mar, o Gajeiro anuncia que o inimigo está à vista. O seu canto se repete três vezes e alterna com o coro dos Mouros, entoado primeiro ao longe e que se aproxima a cada repetição. (Exs. 13 e 14)

13

Colhido por Mário de Andrade em Natal (Rio Grande do Norte), em 1928.

Gajeiro: *Lá na linh'avistei vela!*
Avistei, seu cumandanti,
Uma fragata di guerra!
Mi parece qu'é us môro
Qui vêm dá cumbat'im terra!

14

Colhido por Mário de Andrade em Natal (Rio Grande do Norte), em 1928.

Coro de Mouros (ao longe):

Fazim trêis anos i um dia
Qui andam' na costa vagando
À procura dus cristão
Qui anda nus perturbandu!...

"O Gajeiro repete integralmente a sua música e texto anteriores, substituindo apenas *uma fragata* por *duas fragatas.*"

Coro de Mouros (com a sua melodia, mas bem mais próximos):

Saímos im quarto di Lua,
Gajêro avistarum vela,
Arre lá cum tanta lida,
Qui já chegamos im terra!

"O Gajeiro repete a sua estrofe, agora com *trêis fragatas.*"

Ao terminar pela terceira vez o canto do Gajeiro, os Mouros aparecem para dar a sua embaixada. (Ex. 15)

15

Colhido por Mário de Andrade em Natal (Rio Grande do Norte), em 1928.

Coro de Mouros (aparecendo):

Eu venho di Aragóis!
Um'imbaxada
Qui meu sinhô
Vus mandô dá!

Primeiro Tenente (recitando): *Quem é teu s'nhô?*

Coro de Mouros: *U suberano*
Da Turquia sua,
Sinhô du Sô,
Da Meia-Lua!

O Embaixador Mouro, numa longa parte falada, tenta convencer o Comandante a render-se. Não o consegue, retira-se com ameaças e a marujada cristã se gaba de sua valentia, em bravatas como esta, em que até Guilherme II aparece! (Ex. 16)

16

Colhido por Mário de Andrade em Natal (Rio Grande do Norte), em 1928.

Ôh, meu Almirant' privina
A isquadr' intêra;
Qui a Turquia teme a bandêra
Brasilêra!

U rei Dão Guilherm' quê sê rei
Du mund' intêro;
Ele agora cunhece u valô
Dum brasilêro!

Os Mouros retornam e a batalha se inicia com o seu canto de avançar. (Ex. 17)

17

Colhido por Mário de Andrade em Natal (Rio Grande do Norte), em 1928.

Coro de Mouros: *Avança! Avança!*
Morra tod'a Cristandade!
Generá, será derrotado!

A peleja é violenta, mas os infiéis são vencidos e, ameaçados de morte, aceitam o batismo e convertem-se...

Com a conversão dos Mouros, a calma volta ao navio. Mas a paz não dura muito, quebrada logo pelas brigas entre o pessoal. Por causa de serviços de bordo, o Capitão-patrão discute com o Piloto e tenta matá-lo. Chama-se o Capelão para confessar o ferido e o Cirurgião para tratá-lo. Salvo o Piloto, é posto em liberdade o Capitão-patrão, que tinha sido preso. Acaba-se a viagem, a tripulação desce à terra, e um grupo de guardas-marinha tenta vender contrabando. O bailado termina com este episódio e entoam-se os cantos de despedida. (Ex. 18)

18

Colhido por Mário de Andrade em Natal (Rio Grande do Norte), em 1928.

Lá si vai u anau atirando,
Pelo má largando as vela,
Deus u leve, Deus o traga,
Deus u bot'im Porto Alegre!

Lá si vai u anau atirando,
Cum u seu brilhante dia,
Deus u leve, Deus o traga,
Par'u porto da Baía!

Visto que as aventuras marítimas de Portugal só começaram no séc. XV, a *Chegança de Marujos* deriva de tradições menos antigas que as que serviram à criação da Chegança de Mouros. Também como formação ela talvez seja mais recente, embora não se disponham de documentos autorizando qualquer afirmativa a respeito. As mais velhas versões conhecidas da Chegança de Marujos pertencem à mesma época das da Chegança de Mouros. Entretanto, sua história não pode ser traçada, como a desta última, através de costumes existentes em séculos anteriores. Sabe-se apenas que havia em Portugal, no séc. XVII, Vilancicos de assunto marítimo e "que o Brasil, que então tudo importava de Portugal, já no séc. XVI, realizava festas em que a inspiração marítima é predominante" (Mário de Andrade). Essa quase ausência de criações populares ibéricas celebrando as navegações, permite a conjectura de que o bailado se formou aqui, aproveitando da tradição portuguesa apenas alguns romances velhos, especialmente o da "Nau Catarineta",

um dos seus elementos constantes e característicos, e sua parte mais bela.

A Chegança de Marujos é desempenhada por um grupo de rapazes vestidos de marinheiros, tendo como personagens principais o Capitão, o Piloto, o Contramestre, o Gajeiro, o Vassoura e o Ração. (As duas últimas personagens cômicas.) Entre as cantigas que o rancho canta se locomovendo e arrastando o barco a vela junto do qual representará, uma das mais espalhadas é a da "Barca Bela" ou "Barca Nova". De origem portuguesa, a Barca Nova possui muitas versões e participa de várias outras danças dramáticas. (Ex. 19)

19

D.P.M., Not. nº 559, Cod. nº 7. Colhido em Alagoa Grande (Paraíba), em 10-5-1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura.

Vamu vê a barca nova
Qui vem du céu caiu nu má
I Nossa Sinhora vem dentru
Ô lêrê lêrê lêrê
Com seus anjinhu a remá.

São José seja o piloto
E São Joaquim seja capitão;
E Maria é Mãe de graça
Ô lêrê lêrê lêrê
Que é mãe da consolação.

Nós embarcava na lancha
E os outros em terra chorando adeus.
Adeus barra da França
Ô lêrê lêrê lêrê
Ô que já me vou par'o mar.

Quando o navio saiu
E dá maré de baixo mar;
E vamos dar uma anciada,
Ô lêrê lêrê lêrê
E São José arriba o mar.

A nau vai iniciar a sua rota e os marujos entoam os cantos de embarque. (Ex. 20)

20

♩. = 63

Ma - nuel, tu não em - bar - ques Qu'eu te
Com - a ponta de mi - nha - gu - lha Com o fun -

que - ro sus - ten - tar Ti - ru lêu lê - u
do de meu de - dal Ti - ru lêu lê - u

lê - u Qu'eu te que - ro sus - ten - tar
lê - u Com o fun - do de meu de - dal

"A Marujada", p. 14. Colhido em Penha (Rio Grande do Norte), por Mário de Andrade.

Manuel, tu não embarques,
Que eu te quero sustentar!...
Tiruléu, léu, léu,
Que eu te quero sustentar!...
Com a ponta de minha agulha
Com o fundo de meu dedal!
Tiruléu, léu, léu,
Com o fundo de meu dedal!

Joãozinho, não embarques
Que tu vais sofrer no mar!...
Tiruléu, léu, léu,
Que tu vais sofrer no mar!...
Eu ficarei sofrendo
Saudades do teu olhar!...
Tiruléu, léu, léu,
Saudades do teu olhar!...

Mal começa a viagem, surgem as brigas entre o pessoal. Discute o Piloto com o Gajeiro, que perdera a "agulha de marear", a tripulação se queixa do rigor dos oficiais, se vinga falando mal da mulher de cada um e se lamenta da vida do mar com o muito vulgarizado romance da "Triste vida do marujo". (Ex. 21)

21

Pereira de Melo: "A Música no Brasil", p. 41.

Triste vida é a do marujo
Qual delas a mais cansada,
Que pela triste soldada
Passa tormentos (bis)
Don, don.

Andar à chuva e aos ventos,
Quer de verão quer de inverno;
Parecem o próprio inferno
As tempestades! (bis)
Don, don.

As nossas necessidades
Nos obriga a navegar,
A passar tempos no mar,
E aguaceiros. (bis)
Don, don.

Passam-se dias inteiros
Sem se poder cozinhar;
Nem tão pouco mal assar
Nossa comida! (bis)
Don, don.

Arrenego desta vida
Que nos dá tanta canseira
Sem a nossa bebedeira
Nós não passamos! (bis)
Don, don.

Quando sossegados estamos
No rancho a descansar,
Então é que ouço gritar:
Oh! leva arriba! (bis)
Don, don.

O mestre logo se estriba,
Bradando desta maneira:
Moços ferra a cavadeira
E o joanete. (bis)
Don, don.

Também dá seu falsete
Não podendo mais gritar
Cada qual ao seu lugar
Até ver isso. (bis)
Don, don.

Mais me valera ser visto,
À porta de um botequim,
Do que ver agora o fim
Da minha vida. (bis)
Don, don.

Quando parece comprida
A noite pra descansar
Então é que ouço tocar
Certa matraca. (bis)
Don, don.

O sono logo se atraca
Meu coração logo treme
Em cuidar que hei de ir ao leme
Estar duas horas. (bis)
Don, don.

Lembram-me certas senhoras
Com quem eu tratei em terra,
Que me estão fazendo guerra
Ao meu dinheiro. (bis)
Don, don.

Foi um velho marinheiro
Que inventou esta cantiga
Embarcado toda a vida
Sem ter dinheiro. (bis)
Don, don.

As reclamações se findam diante do perigo de uma tempestade violenta que se aproxima. (Ex. 22)

"A Marujada", p. 19. Colhido por Mário de Andrade em João Pessoa (Paraíba).

Solo: *Ouçam, meus senhores,*
Que vamos contar,
Feia tempestade
Nas ondas do mar!
Coro: *Não tiris olé-olé-olé*
Nas ondas do mar.

Solo: *A nossa rainha*
Na praia a chorar,
Por ver a maruja
Toda embarcar!
Coro: *Não tiris olé-olé-olé*
Toda embarcar.

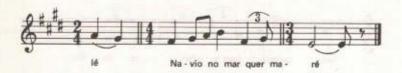
A tormenta castiga rudemente o navio, há confusão a bordo, os oficiais dão ordens. (Ex. 23)

23

''A Marujada'', p. 22. Colhido por Mário de Andrade em João Pessoa (Paraíba).

Capitão:	*Senhor Piloto, nosso leme está quebrado!*	*(bis)*
	Olhe lá a proa da nau, que está toda arrebentada!	*(bis)*
Coro:	*Êh!*	
Capitão:	*Senhor Piloto, onde está com os sentidos!*	*(bis)*
	Olhe que por sua causa estamos nós todos chorando!	*(bis)*
Coro:	*Êh!*	
Capitão:	*Senhor Piloto, deixe de tanto beber!*	*(bis)*
	Olhe que por sua causa estamos nós todos perdidos!	*(bis)*
Coro:	*Êh!*	
Capitão:	*Senhor Piloto, deixe de tanto beber!*	*(bis)*
	Olhe que sua cachaça já nos faz aborrecer!	*(bis)*
Coro:	*Êh!*	

A tempestade serena, mas o barco ''sem vela e sem leme'' fica à mercê do mar e a fome amotina a tripulação. (Ex. 24)

24

"A Marujada", p. 24. Colhido por Mário de Andrade em João Pessoa (Paraíba).

Solo: *Perdido lá no mar largo*
O pobre do navio navegava,
Navegava sem vela e sem leme,
Todos a fome matava.

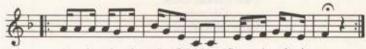
Coro: *Firuli, firuli, firulé,*
Navio no mar quer maré!

Solo: *Pobre Nau Catarineta*
Seu destino é de acabar
Navegava sem vela e sem leme,
Não esperava aportar!

Coro: *Firuli etc.*

O Capitão, na esperança de ver terra próxima, manda o Gajeiro subir ao mastro. Canta-se então, para acabar o bailado, o admirável romance português da lendária *Nau Catarineta*, nau-símbolo dos trabalhos do mar português, como disse Mário de Andrade, e cuja origem remonta ao séc. XVI ou XVII. Canta-o só o coro, ou o coro, o Capitão e o Gajeiro. (Ex. 25)

25

Pereira de Melo: "A Música no Brasil", p. 45.

Faz vinte e um anos e um dia
Que andamos nas ondas do mar
Botando solas de molho
Oh! tolina,
Para de noite jantar.

A sola era tão dura
Que a não podemos tragar.
Foi-se vendo pela sorte
Oh! tolina,
Quem se havia de matar.
Logo foi cair a sorte
Oh! tolina,
No capitão general.

Sobe, sobe, meu gajeiro,
Meu gajeirinho real;
Vê se vês terras d'Espanha,
Oh! tolina,
Areias de Portugal.

Não vejo terras d'Espanha,
Areias de Portugal.
Vejo sete espadas nuas,
Oh! tolina,
Todas para te matar.

Sobe, sobe, meu gajeiro,
Meu gajeirinho real;
Olha pra estrela do norte
Oh! tolina,
Para poder nos guiar.

Alvistas (alvíssaras), meu capitão
Alvistas, meu general
Avistei terras d'Espanha
Oh! tolina
Areias de Portugal.

Também avistei três moças
Sentadas num parreiral,
Duas cosendo cetim,
Oh! tolina,
Outra calçando dedal.

Todas três são minhas filhas,
Ai, quem m'as dera abraçar!
A mais bonita de todas,
Oh! tolina,
Para contigo casar.

Eu não quero sua filha
Que lhe custou a criar,
Quero a Nau Catarineta
Oh! tolina,
Para nela navegar.

Tenho meu cavalo branco,
Como não há outro igual;
Dar-to-ei de presente,
Oh! tolina,
Para nele passear.

Eu não quero seu cavalo
Que lhe custou a criar;
Quero a Nau Catarineta
Oh! tolina,
Para nela navegar.

Tenho meu palácio nobre,
Como não há outro assim,
Com suas telhas de prata,
Oh! tolina,
Suas portas de marfim.

Eu não quero seu palácio
Tão caro de edificar;
Quero a Nau Catarineta
Oh! tolina,
Para nela navegar.

A Nau Catarineta, amigo,
É d'El-Rei de Portugal,
Ou eu não serei quem sou,
Oh! tolina,
Ou El-Rei te há de dar.

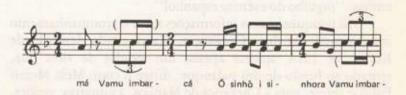
Desce, desce, meu gajeiro
Meu gajeirinho real;
Já viste terras d'Espanha,
Oh! tolina,
Areias de Portugal.

Em numerosas versões do romance, e em uma referência feita em 1814 pelo inglês Koster a esta dança dramática, o diabo se apodera do Gajeiro para tentar o Capitão, que o repele:

Só quero a tua alma
Para ao inferno levar.
— Sai-te daqui, ó cão sujo!
Mofino e arrenegado,
Que minha alma é de Deus,
Meu corpo do mar sagrado!

E a nau se salva pelo lançamento do Gajeiro-diabo ao mar.

Terminado o romance e alcançada terra, a marinhagem entoa seus cânticos de despedida, para ir representar noutra parte. (Ex. 26)

26

D. P. M., Not. nº 557, Cod. nº 7. Colhido em Alagoa Grande (Paraíba), em 10-5-1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura.

Mestre:	*Adeus marinhêru!*
Marujos:	*Vâmu imbarcá. (Repetem após cada verso do Mestre)*
	Vou m'imbarcá pro má
Mestre:	*Ó sinhô i sinhora*
	A alguma falt(a) qui hôuvi
	Quere perdoá!
	Adeus, marinhêru!
	Até par'u ânu
	Si nôis vívu fô!

Nas versões paraibanas da Chegança de Marujos intercala-se o episódio da luta para libertar a Saloia, representada por um rapaz vestido de mulher, que foi raptada e encerrada na histórica fortaleza de Diu. A embaixada do Tenente que vai intimar o Comandante da fortaleza a entregar "a loura e linda Saloia", é uma fanfarronada deliciosa, em que o capitão do navio aparece com o nome inglesado de Roberto Horgan, "glória da marinha portuguesa" e o Comandante da fortaleza é Rodolfo de Mascarenhas, "orgulho do exército espanhol".

São pouquíssimas as informações sobre o acompanhamento instrumental das duas Cheganças. Na já citada descrição de Koster, de 1814, aparece apenas um tocador de viola que, sentado ao fundo de um palanque, dirige o coro. Melo Morais Filho se refere, para a Chegança de Marujos, a guitarras, violões, cavaquinhos, pistão, rabeca, flauta ou clarineta, ou então uma

música-de-barbeiros; para ambas as Cheganças cita flautins, botija, violas, chocalhos, tambores, gaitas-de-foles, "além de alguns outros que inesperadamente se metiam de permeio", sendo o conjunto reforçado na Chegança de Mouros por metais e caixas de guerra. Descrevendo uma Barca paraibana, Gonçalves Fernandes diz que o acompanhamento é feito por "uma pequena orquestra de cordas". Possivelmente de cordas dedilhadas: a Discoteca Pública Municipal de São Paulo possui documentação fotográfica da Paraíba, em que o conjunto consta de violões e banjos!

Sobre a música das Cheganças, Mário de Andrade escreveu as seguintes linhas que perfeitamente a definem: A música, "embora apresente documentos muitas vezes belíssimos, nada tem de nacional como caráter. O mais estranho é a dramaticidade, referente diretamente ao texto, que ela manifesta em certas passagens da Embaixada Central. Música expressiva, de caráter acentuadamente teatral, discrepando violentamente da música folclórica, que em geral, tristonha ou alegre, não se refere psicologicamente aos textos que acompanha. É certo que as danças dramáticas tiveram acomodação semi-erudita e urbana, lá pelos fins do séc. XVIII ou princípios do seguinte. Não é possível decidir se tais músicas de caráter psicológico foram então introduzidas nos bailados e popularizadas em seguida. Hoje elas são perfeitamente populares e tradicionais, não há documento algum que lhes indique os autores possivelmente urbanos e semicultos. São mesmo o que temos de mais exatamente folclórico, de mais antigo, pois que, no geral, as nossas músicas populares duram pouco na memória do povo, logo substituídas por outras".

Pastoris

Os *Pastoris* consistem em danças e cantos que, de Natal a Reis, se realizam diante do presepe, em homenagem ao nasci-

mento de Jesus. Essas representações foram introduzidas no Brasil pelos padres, e as mais velhas referências que sobre elas se têm datam dos últimos vinte anos do séc. XVI. Embora estas informações nada nos permitam saber sobre a forma e organização dessas primeiras comemorações teatrais do Natal, pelo menos é certo que elas, tal como os Pastoris, se valiam do canto, de instrumentos, da dialogação falada e da dança.

Do seu tipo inicial constituído talvez apenas de cânticos em louvor do nascimento de Jesus, os Pastoris passaram no séc. XIX, época de seu grande florescimento, a ser representações completamente profanizadas, mantendo muito fracas ligações com o acontecimento religioso festejado. A misturada de elementos burlescos e maliciosos desagradou a tal ponto a Igreja, que já em 1801 as autoridades eclesiásticas de Pernambuco solicitavam ao governo a repressão da "função das chamadas Pastorinhas".

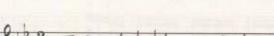
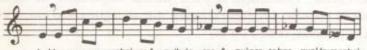
Para comodidade de exposição, é possível dividir-se os Pastoris em dois tipos: um constituído pelas peças desempenhadas pelos grupos populares das Pastorinhas, e o outro pelos denominados Bailes Pastoris. Apesar da fonte culta ou semiculta dos textos e músicas de ambos, o primeiro tipo representa a forma em que os Pastoris permaneceram entre o povo e que mais se aproxima de suas origens. Parece que se limita hoje apenas aos Estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, em que se mostra em franca decadência de realização e abandonado pelo interesse popular. Os *Bailes* foram manifestação exclusivamente burguesa, surgidos no séc. XIX e mortos com ele.

Dos Pastoris de função popular participam geralmente apenas moças, numa grande misturada de cor de pele. Vestidas todas de branco, enfeitadas com capelas ou trazendo nas mãos arcos de flores, dividem-se as *Pastoras* em dois cordões: o azul e o encarnado. O cordão encarnado é dirigido pela Mestra e o azul pela Contramestra. Antigamente o público tomava partido pelos cordões e o entusiasmo dos admiradores chegava a acabar em briga e pancadaria grossa. Além das pastoras, há outras personagens, sendo geralmente freqüentes uma figura cômica, o Anjo e o Diabo. O elemento masculino, quando existe, se encarrega de papéis secundários.

As diversas partes da representação chamam-se *jornadas*. Constam de cantos diversos, danças, partes declamadas e loas (cantos em louvor dos santos ou datas católicas celebradas). O caráter religioso permanece relativamente vivo nos textos dessas jornadas, de que muitas celebram o Menino Deus, seu nascimento e sua infância. Entretanto, não há religiosidade nenhuma na execução. De há muito a representação se faz não só em presepes, como também em palanques ao ar livre ou em teatros improvisados, com entrada paga. E sendo as pastoras no geral mulheres de reputação duvidosa, os Pastoris reduziram-se completamente, como diz Mário de Andrade, a uma "diversão de farra".

Para acompanhar os cantos, os únicos instrumentos fixos são maracás e pandeiros; os primeiros tocados pelas pastoras e os segundos pela Mestra e Contramestra. Artur Ramos se refere a conjuntos antigos de pistão, trombone, clarineta, bombardino e bombo. Renato Almeida fala em violão, bandolim, cavaquinho, clarineta e pandeiro.

As melodias destes Pastoris já registradas em livros, revelam francamente a sua origem semiculta. A todas elas falta o caráter legitimamente folclórico. Além disso, pela sua freqüente banalidade, constituem a parte menos importante da nossa música popular. Os dois exemplos que se seguem são entoados pelas pastoras. (Exs. 27 e 28)

27

Da coleção Mário de Andrade. Palmares (Pernambuco).

Vamos companheiras, *(ter)*
Aqui brincar; *(ter)*
Aqui neste bosque *(ter)*
Vamos bailar (bailar)!
Vamos todas bailar!

28

DOBRADO DAS PASTORINHAS

· Da coleção Mário de Andrade. Palmares (Pernambuco).

O sol brilha nos montes
As estrelas no firmamento
E nós as pastorinhas
Vamos ter contentamento.

Ai vamos pastoras belas
Pastoras belas
Faceiras no seu pisar
No seu pisar
Direitas no seu bordão
No seu bordão
Firmeza no coração
No coração.

No dia seguinte ao de Reis, procede-se à queima da lapinha. O presepe é desmontado, suas palhas são levadas para o terreiro e com elas se faz uma fogueira. As pastoras cantam loas e os cantos próprios da queima, de que o seguinte servirá de exemplo. (Ex. 29)

29

D. P. M., Not. nº 513, Cod. nº 7. Colhido em Recife, Pernambuco, em 19-2-1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo.

Minha lapinha } *bis*
Já vai si quimá
Im brasa di fôgu } *bis*
Vai si transformá.

Minha lapinha
J'istá si queimându } bis
Im brasa di fôgu
Vai si transformându. } bis

Os *Bailes Pastoris* foram na verdade legítimos autos profanos, pequenas comédias de assunto muito variado, para as quais o Natal fornecia apenas o pretexto. Escritos por poetas e músicos de meia cultura, nunca tiveram vida popular: representavam-se em casas burguesas, por mocinhas e rapazolas trajados segundo as exigências do entrecho, ou em sociedades organizadas especialmente para esse fim. Nos primeiros anos do século atual havia ainda no Rio de Janeiro uma destas sociedades — o "Centro Pastoril", talvez o último sinal de vida desses autos. Muitas dessas pecinhas foram registradas em livros e dos poetas escrevinhadores delas guardaram-se vários nomes: Modesto Francisco das Chagas Canabarro, Francisco de Carvalho Couto, Severino Cardoso, João Gualberto Ferreira dos Santos Reis, João da Veiga Murici, Olímpio Deodato Pitanga, Padre Maximiano Xavier de Sant'Ana, Madre Carlina (Carlina Ayres de Almeida Freitas, prima do poeta Junqueira Freire). Os músicos tiveram menos sorte que os poetas e poucos passaram para as resenhas e elogios dos seus contemporâneos: sabe-se que o major Patrício José de Sousa musicou os Pastoris de Canabarro para a "Sociedade Natalense" de Pernambuco, fundada em 1840, e escreveu música para a queima das lapinhas; que o Padre Maximiano Xavier de Sant'Ana, além de versos, escrevia música para os Bailes; e que talvez Henrique de Mesquita, compositor de óperas e operetas, tenha também composto para esses autos.

Não só os nomes dos músicos se perderam, perderam-se igualmente as músicas, de que só existe em livro a de um "Baile da Caridade" registrado por Renato Almeida, letra "da poetisa baiana" Amélia Rodrigues. Pelo que se conhece das representações populares de Pastoris, esse desaparecimento parece não constituir grande prejuízo para a música nacional. Tanto mais quanto há informações de que os trechos musicais eram por vezes adaptados aos Bailes, e que tal adaptação aproveitava "excelentes trechos de óperas, notadamente do Trovador,

Traviata, Ernani e Norma''... (Manuel Querino) Aos acompanhamentos instrumentais só encontrei referências em Melo Morais Filho, que cita além dos pandeiros, adufes e castanholas possivelmente empunhados pelos figurantes: flauta e quarteto de cordas; violões, guitarras, flautas; flautas, rabecas, violões, violas, cavaquinhos, oficleide.

Estruturalmente, os Bailes Pastoris se dividiam em partes declamadas, partes cantadas, partes cantadas e dançadas. Terminavam obrigatoriamente pelas loas das personagens ao Natal, único elemento que conservaram da celebração da Natividade. O mais contrastava berrantemente com a data festejada. No ''Baile da Aguardente'', em que todas as figuras tomam um tremendo pileque, há coisas assim:

Pastoras:	*Quem nesta era* *Não bebe aguardente,* *Não tem bom gosto,* *Não é convivente.*
Guia (para as Pastoras):	*Deixemos de brincadeiras,* *Vocês já estão chupadas;* *Não bebam mais a caiana,* *Senão ficam descaradas.*
Loa do Guia:	*Meu Menino, tomai conta* *Deste pastorzinho chupado,* *Depois que a Belém chegou* *Não se lembra mais de nada.*
Loa da 1ª e 2ª pastoras:	*Meu Menino pequenino,* *Eu estou muito melada;* *Mas, com vossa alta presença,* *Não me lembro mais de nada.*

No ''Baile do Meirinho'' há um diálogo do Soldado com uma Pastora que lhe quer vender flores, de que este é um trecho bem representativo:

Se quiser em paga disso
Alguns afetos corujos,
Algumas paixões bandalhas,
Inda bem; mas dinheiro?...

E no "Baile da Patuscada" se cantava isto, entre outras coisas que tratam de regabofes:

Viva a pândega,
Viva a festa,
E bom vinho, é beber;
Viva a pândega,
Viva a festa,
Que tão boa vou fazer.

Ternos

Com os Pastoris deu-se uma confusão de nomenclatura idêntica à sucedida com os Reisados e que, como esta, é agora impossível desfazer. Os autores se referem aos *Ternos* como um tipo especial dos festejos da Natividade na Bahia. Ora, como explica Mário de Andrade, *terno* tem o mesmo sentido genérico das palavras rancho, cordão e bloco, com a pequena distinção de que se aplica mais freqüentemente aos grupos burgueses que tomam parte nas comemorações de festas tradicionais. Todos os autores que trataram dos Ternos dizem que eles se compunham de pastores e pastoras que iam cantar loas na lapinha e visitavam depois as casas amigas, onde tiravam Reis e cantavam também. O que estes Ternos desempenhavam é, pois, justamente um Pastoril, bem mais próximo da fonte destas representações do que os outros dois tipos que acabamos de ver.

Conta Manuel Querino que na Bahia, após a guerra do Paraguai (1865-1869) e em regozijo pela sua conclusão, a mocidade baiana quis "melhorar os festejos" de Reis. Os Ternos começaram a se apresentar então com estandartes em que aparecia bordado o emblema que dava nome ao grupo: "Estrela d'Alva", "Sol", "Cordeiro", "Sereia", "Flores", "Barquinha", "Espera", "Esperança", "Pescadores" etc. Pela descrição sumária que Manuel Querino faz deste último, vê-se que

nessa época os Ternos não se compunham mais só de pastores e pastoras: havia também a figura que dava nome ao grupo, "uma criança vestida de pescador com todos os petrechos da indústria, a dançar, ao som de um *habanero* (sic), com a cadência precisa, fingindo pescar"; e mais um grupo de meninas representando ganhadeiras. É possível supor-se que essa transformação tenha sido fruto de uma contra-influência exercida pelos ranchos populares de Reisados sobre os ternos burgueses de Pastoris, que os originaram.

Danças Dramáticas de Inspiração Ameríndia

Nos relatos das festas comemorativas do casamento de D. Maria I (1760) e do nascimento de seu primogênito (1767), aparecem as primeiras informações conhecidas sobre danças imitadoras de índios. Na primeira dessas festas apresentou-se, como número de um bailado dos Congos, a "*Dança dos Meninos Índios* com seu arco e flecha"; na segunda, os divertimentos concluíram-se "com *índios caçando*, com *Pardos* e *Congos*".

Como danças dramáticas singulares, as danças de inpiração ameríndia devem ter-se fixado em época relativamente recente. De fato, parece que em 1818 elas ainda não estavam constituídas em bailados independentes, pois que das festas realizadas no Rio de Janeiro para a aclamação de D. João VI (6-2-1818) fizeram parte várias danças de corporações de ofícios exibidas em cortejo, inclusive uma dos caldeireiros vestidos de *caboclos*. Eis como Debret a elas se refere: "Todas haviam sido especialmente ensinadas por professores pagos pelos dançarinos. Eram esses pequenos elencos em número de cinco. O primeiro compunha-se de jovens comerciantes fantasiados de antigos guerreiros espanhóis; o segundo de ourives vestidos de asiáticos; o terceiro

de marceneiros fantasiados de curlandeses; o quarto de sapateiros fantasiados de espanhóis modernos, e as mulheres de ninfas; e o quinto de caldeireiros vestidos de *caboclos*. Cada corpo de dança tinha seu carro e sua música de acordo com o caráter da sua indumentária''.

Ao que me conste, os autores registraram seis danças dramáticas baseadas em reminiscências de costumes indígenas: Cabocolinhos, Caiapós, Dança-dos-Pajés, Dança-dos-Tapuios, Caboclos, Tapuiada. Em todas os figurantes vestem tangas e cocares de penas ou capim, usam arco e flecha com que acompanham ritmicamente a coreografia e mimam cenas de caça e de guerra. Pouco mais se sabe sobre elas, pois que estão ainda pobremente documentadas.

Os *Caiapós* creio que só existem hoje no Estado de São Paulo, onde se realizam especialmente por ocasião de festas religiosas. Entretanto, o bailado existiu também em Minas Gerais. Por pessoa de minha família, sei que o dançavam em Muzambinho, no sul do Estado, na primeira década do século atual.

Os Caiapós muzambinhenses eram dançados por negros e ao grupo dos dançadores se dava o nome de ''terno''. Eis a pequena informação que sobre eles me forneceu quem os viu: ''A indumentária compunha-se de uma tanga curta de capim, uma espécie de perneira, também de capim, lembrando o envoltório das garrafas, amarrada nos tornozelos, abrindo para cima. Na cabeça, uma coroa baixa, de capim. Tronco, braços e pernas nus. Muitos colares e rostos pintados com garatujas brancas. Instrumentos, só dois pauzinhos que batiam um no outro e a caixa. Do terno só faziam parte homens, inclusive meninos. Pulavam e dançavam ao som dos tais instrumentos, mas não cantavam. De repente, alguém fora do terno soltava um foguete. Ao ouvir-lhe o chiado, os Caiapós se abaixavam e depois saíam numa correria louca, quando se dava o estampido. Corriam abaixados uma boa distância para então, já em outro lugar, recomeçarem a dança. Era só isso. A música e a dança eram calmas e monótonas''.

Essa descrição mineira concorda com a dos atuais Caiapós paulistas da cidade de Atibaia, dada por João Batista Conte a

Renato Almeida: ''Não representam auto, nem têm dança dramática, apenas um cortejo de indivíduos vestidos de índios, em formação de dois a dois, a dançar pelas ruas, tendo à frente o Cacique, com uma buzina de chifre a tiracolo. Instrumentos, apenas de percussão: caixa, zabumba e uma tabuazinha, espécie de tamanco, com que vestem as mãos. Ostentam arco e flecha e, de vez em vez, param e fazem saltos característicos da dança, em louvor do Cacique. Se encontram alguém de importância ou um veículo, o Cacique dá alarma com a buzina. Logo os *Caiapós* se deitam e apontam as flechas para o possível inimigo. Este passa tranqüilo, sem nada sofrer da *ferocidade* desses bugres que, a novo sinal de buzina, se erguem e continuam seu caminho a pular e dançar. Não têm cantigas e a música é uma rítmica de batidos elementar, se a isso se pode chamar de música''.

Tive ocasião de ver num cinema, em maio de 1944, um jornal cinematográfico do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo, em que apareciam alguns aspectos rápidos de um Caiapó de Ilha Bela (litoral norte do Estado). As cenas revelaram apenas uma coreografia belígera, desempenhada com coesão pelos bailarinos, mas tão pobre e sem entusiasmo de fazer pena. Entretanto, é possível admitir-se que tal frieza tenha sido causada pelo acanhamento diante da câmara cinematográfica. O acompanhamento sonoro registrado, mas não fotografado, foi apenas de percussão.

Cabocolinhos ou *Caboclinhos* é o nome genérico com que nos Estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte designam-se os bailados de inspiração ameríndia que se exibem pelo carnaval. Os Cabocolinhos possuem manifestações das quais o canto participa e outras de que a música é apenas instrumental, executada geralmente por pifes e zabumbas, aos quais se juntam por vezes taró e caracaxá. A participação da palavra falada é rara, parece. O Departamento de Cultura de São Paulo registrou em disco uma pequena parte falada dos Cabocolinhos ''Índios Africanos'' de João Pessoa (Paraíba) e dos Cabocolinhos de Itabaiana, tendo colhido em Areia, no mesmo Estado, um texto escrito que prova ter a parte falada existido por lá no fim do século passado.

Além de que a sua coreografia representa atividades de caça e de guerra, nada mais se sabe dos Cabocolinhos senão que em algumas das suas manifestações uma personagem chamada Matroá (pajé?) morre e ressuscita. Suas outras personagens principais são, na Paraíba, o Rei (que é como chamam à figura que encarna o cacique) e dois meninos chamados Perós-mingus ou Paramingus, nome que não sei explicar. Léry registra que os índios do Rio de Janeiro, com os quais conviveu no séc. XVI, chamavam *pero* aos portugueses; mingu é o nome de uma árvore.

A importância coreográfica dos Cabocolinhos é muito grande. É admirável a habilidade dos dançarinos, dos quais pés, pernas e corpo realizam incríveis proezas de movimento.

Estas melodias de Cabocolinhos, colhidas na zona dos engenhos do Rio Grande do Norte, são muito antigas. A terceira é uma das muitas variantes da Ciranda, que nos veio de Portugal e permaneceu entre nós especialmente como roda infantil: (Exs. 30, 31 e 32)

30

DOBRADO DE MARCHA

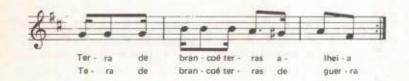
Colhido por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte (zona dos engenhos).

1. "A metade do tempo fica suprimida pelo apressando da frase. Em frases ascendentes terminando no som mais agudo delas, isso é bastante comum." (Nota do recolhedor.)

Esse povo é quem dizia
Que o Cabôco não saía,
Os Cabôco anda na rua,
Com prazer e alegria.

Senhoras que estão lá dentro,
Façam favor de escutá,
Venha ver os Cabocolinho
Pela rua passeá.

Si essa rua fosse minha
Eu mandava ladriá
Com pedrinhas de diamante
Pros Cabôco passeá.

31
VAMOS, CABOCLO, PRA NOSSA ALDEIA

Colhido por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte (zona dos engenhos).

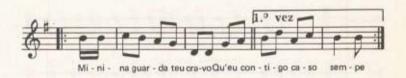
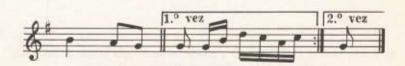
Vamos, caboclo,
Pra nossa aldeia,
Terra de branco
É terras alheia.

Vamos, caboclo,
Pra nossa terra,
Terra de branco
É terras de guerra!

Vamos, caboclo,
Vamos pelejá,
Vamos, caboclo,
Pra nosso lugá!

Vamos, caboclo,
Vamos embora,
Terra de branco
É terras de história!

32

CRAVO BRANCO

Colhido por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte (zona dos engenhos).

Cravo branco na janela
É siná de casamento,
Minina, guarda teu cravo,
Qu'eu contigo caso sempe (sempre).

Da Paraíba e de Pernambuco são as seguintes melodias instrumentais. Foram colhidas em 1938 do "Cabocolinho Tupi-Guarani" de João Pessoa e de um Cabocolinho do Recife. (Exs. 33 e 34)

33

D. P. M., Not. nº 524, Cod. nº 7. Colhido no Recife pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura, em 1938.

34

D. P. M., Not. nº 544, Cod. nº 7. Colhido do Cabocolinho Índios Africanos de Torrelândia — João Pessoa (Paraíba), em 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura.

Sobre a *Dança-dos-Pajés* só há uma informação, de Gustavo Barroso, segundo a qual o bailado se realizava pelo Natal e teve sua última representação em Icó (interior do Estado do Ceará), em 1837. "A principal personagem do auto era uma serpente, que os índios combatiam e matavam bailando e cantando. As cenas eram ruidosas e cheias de incidentes, que lembravam a vida do selvagem nas selvas: lutas, caçadas, rastreamentos." A figura da serpente era prima-irmã do wagneriano dragão de Siegfried: "um imenso canudo de pano pintado de várias cores, mosqueado de negro, dentro do qual um homem fazia todos os movimentos necessários".

A *Dança-dos-Tapuias* circunscreve-se ao Estado de Goiás. Realiza-se por ocasião de festas comemorativas de santos católicos ou especialmente Nossa Senhora do Rosário. Desta dança dramática conheço duas descrições sumárias. Na primeira (Americano do Brasil) os *índios* se dispõem em duas alas e a dança consiste em lutas, vencidas pela ala que maior número de lugares conquistar na fileira oposta. Aí então prendem-se o cacique e os guerreiros inimigos. A música parece ser exclusivamente instrumental, pois da descrição apenas consta que a batalha se desenvolvia "ao som de borés, maracás, flautas e assobios".

A segunda descrição (José A. Teixeira) diz que a *Dança-dos-Tapuias* "é complicada e de muita duração. Tem nove partes. (...) A dança, cujas partes interpretam cenas da vida silvícola, como pesca, caça etc., é seguida de cantos corais e solos". Pela explicação de que a dança "é seguida de cantos corais e solos", bem como pelo tipo dos dez textos registrados após essa nota, parece que tais cantos são exclusivamente cantigas de cortejo e que portanto essa versão não tem, tal como a anterior, música vocal durante a sua coreografia propriamente dramática. De fato, os curtos textos (oito corais, um solo do Cacique, um dividido entre o Cacique e o coro) são soltos. Entre eles há quatro constituídos por um palavreado incompreensível, uns lembrando língua de negro, outros misturando palavras tupis e portuguesas; duas louvações, uma a São Benedito e outra a Nossa Senhora do Rosário; um canto constando de um nome — Ana Bicó — seguido de exclamações; uma versão do "Lundu do Monroy", que o povo transformou em "Lundu do Marruá"; uma cantiga belicosa em dois versos, distribuídos pelo Cacique e o coro; e a clássica despedida.

Os *Caboclos* são uma dança dramática que se realiza em Itaparica (Bahia), da qual Renato Almeida, que a descreve, teve notícias por intermédio da Secretaria da Educação desse Estado. Tem como núcleo dramático o rapto da Rainha dos Caboclos feito pelo Capitão-do-mato. Chama-se um feiticeiro, ou "adivinhão", que descobre o paradeiro da Rainha. Raptor e raptada são presos. Um caçador salva o Capitão-do-mato, que a tribo quer queimar; e a Rainha, condenada também à morte por um Pajé, é perdoada por intercessão da tribo.

Como se vê, o bailado se afasta da celebração das atividades fundamentais da vida ameríndia, encontrável nos outros. Mesmo a guerra desaparece, substituída por um outro elemento de combate, sem nenhuma relação com a tradição dos costumes indígenas, que dá lugar à presença do Capitão-do-mato. Renato Almeida vê nesse episódio um novo aspecto do complexo morte-e-ressurreição. Creio, entretanto, que a ele melhor se aplica outro achado de Mário de Andrade, isto é: o episódio revela apenas a idéia civilizada da luta entre um bem e um mal, idéia que não tem o caráter místico e mágico do complexo morte-e-ressurreição, freqüente nos bailados para cuja formação concorreram elementos de culturas primitivas (Cabocolinhos, Congos, Cucumbis, Bumba-meu-boi, Cordões-de-bichos).

No Ceará existiu ou existe uma dança também chamada *Caboclos* que, a julgar por esta sumária descrição, deve aparentar-se aos Cabocolinhos: "Oito figuras, trajadas mais ou menos burlescamente, de capacete emplumado à cabeça, e a dançarem uma espécie de quadrilha ou contradança, nas casas por onde são convidadas" (Rodrigues de Carvalho).

Às danças de inspiração ameríndia pertencerá talvez ainda a *Tapuiada* de Paracatu (norte de Minas Gerais), de que apenas possuo duas notícias: uma informação de uma senhora do lugar, que só pôde me esclarecer que os figurantes se vestem de índios; uma referência recente de Mário de Andrade que, apoiando-se em outro autor, diz que a "Tapuiada contém negros em luta com os índios, como os Quilombos", adiante descritos.

Congos e Congadas

As *Congadas* ou *Congados* e os *Congos* são danças dramáticas que misturam no seu entrecho tradições e costumes africanos e elementos tomados a outros bailados de origem luso-espanhola. Constituem essencialmente um cortejo real, a que se liga uma parte representada — a Embaixada — versando

assunto guerreiro. Pelo assunto de sua Embaixada é que os Congos e Congadas se diferenciam bastante, apesar de sua origem comum.

Estas danças dramáticas partiram possivelmente das cerimônias de coroação dos reis negros que os escravos elegiam periodicamente. O rei e a rainha, eleitos pelos negros que constituíam as irmandades ou confrarias do Rosário, eram coroados simbolicamente por um padre, à porta de uma igreja, quase sempre das consagradas àquela invocação da Virgem. Após a coroação, o cortejo saía cantando e dançando pelas ruas. Essas festas e danças coincidiam completamente com os costumes conguenses que cercavam a eleição de um novo rei ao poder e com o hábito, também dos reis dos povos Bantos, de fazerem excursões cercados de sua corte, entre cantos e danças guerreiras. Da sagração dos reis pela Igreja, do costume da coroação coincidir sempre com datas católicas e do cortejo se incorporar às procissões das festas celebradas, os ranchos que representam Congos e Congadas conservaram até hoje o hábito de dançar diante de igrejas, sendo por vezes os templos o primeiro lugar a que se dirigem.

A eleição dessas majestades ilusórias, a quem os brancos incumbiam, para seu proveito, de superintender aos demais escravos da mesma nação, foi corrente não só em todo o Brasil como em vários outros países da América. A julgar por observações de passagem encontráveis em Pinto de Carvalho, em Portugal havia igualmente reis ou só rainhas negros e talvez cortejos coreográficos reais, semelhantes aos do Brasil: de um fadista lisboeta célebre por volta de 1860, diz esse autor que ele era filho de uma preta, "dama da corte picaresca da rainha do Congo"; e noutro ponto se refere aos "bailes da rainha do Congo, na Floresta Egípcia", em Lisboa, entre 1840 e 1850. Renato Almeida também registra, sem indicar época nem fonte, que "em Portugal nas festas de Nossa Senhora do Rosário, no Porto, representava-se outrora, a *Corte do Rei do Congo*, com um rei, uma rainha e imaginária corte "com que os pretos se persuadiam render culto à sua Padroeira".

Pelas informações que se têm, parece que entre nós existiram reis apenas entre os escravos conguenses. Também as

confrarias de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, que os elegiam, compunham-se só de negros Bantos. "As devoções de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito já vieram prontas do Congo, por obra dos missionários europeus, especialmente portugueses" (Artur Ramos).

Documentadamente, sabe-se que as eleições de reis negros já se faziam no Brasil no princípio do séc. XVIII; pode-se supor, entretanto, que o costume proviesse dos primeiros tempos coloniais. A coroação de reis negros e suas festas conseqüentes foram proibidas no Rio de Janeiro com a transferência para o Brasil da corte portuguesa (1808) (Debret). Em outros pontos do Brasil elas continuaram e no Norte, pelo que assegura Rodrigues de Carvalho, só desapareceram após a proclamação da República.

A mais velha notícia ligada aos Congos e Congadas data de 1760 e está na relação que já citei, dos festejos em honra do casamento de D. Maria I, rainha de Portugal. Nessa ocasião realizaram-se na Bahia "a dança dos *Congos*, que apresentavam os ourives em forma de embaixada; o *Reinado do Congo*, que se compunha de mais de oitenta máscaras, riquíssimas pelo muito ouro e diamantes de que se ornavam".

Os *Congos* parece que se limitam ao Nordeste e Norte do Brasil. Suas versões registradas em livros foram colhidas na Bahia, Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará. Realizam-se de preferência pelas festas da Natividade, de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito.

Pelas informações e documentos dados pelos autores, os *Congos* podem ser divididos em três tipos:

1º) Um simples cortejo real, com cantos e danças figurando combates. A esta modalidade, a mais próxima das origens do bailado, pertencem os Congos vistos na Bahia e em Sergipe, no séc. XIX, por Sílvio Romero e Melo Morais Filho. Nas descrições destes autores, os Congos aparecem como um rancho de negros que, formados em duas alas, simulam coreograficamente combates a espada. No centro do rancho, entre as duas filas, iam três rainhas. Alguns negros de um dos grupos tentavam tirar a coroa de uma delas — a rainha Perpétua, que era defendida por negros do outro grupo. O nome dessa rainha significa certa-

mente que o seu cargo durava enquanto ela vivesse, em contraposição ao das outras, concedido talvez por eleições periódicas. Em uma Congada de São Tomás de Aquino (Minas Gerais) descrita num trabalho existente na biblioteca do Conservatório de São Paulo, ao lado do rei do Congo existe uma rainha Perpétua cujo nome tem claramente aquele sentido, pois que os festeiros anuais de Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia e São Benedito (26 a 28 de dezembro) chamam-se Rei e Rainha. Nesta Congada os festeiros é que são coroados simbolicamente pelo padre, em substituição ao antigo costume da coroação dos reis negros; entretanto, não usam a coroa, que é conduzida numa bandeja. O festeiro da Congada de Atibaia (São Paulo) recebe igualmente uma coroa que não usa. A existência de reis temporários e um rei vitalício negros, aparece também nestas Congadas de Atibaia: os vários grupos de dançadores da cidade possuem cada um o seu rei, provavelmente temporário, mas a todos preside vitaliciamente o Rei do Congo, cujo cargo passa de pais a filhos. O mesmo acontece nas Congadas de Itaúna (oeste de Minas Gerais), onde há reis temporários e reis perpétuos.

Atualmente, em algumas zonas de Goiás, São Paulo e Minas Gerais, também as Congadas se limitam ao cortejo real com danças guerreiras. Neste caso parece que não se trata de manutenção das características originais, mas de decadência do tipo evoluído do bailado.

2º) Um cortejo real com uma Embaixada de paz. Há três versões documentadas do tipo. A primeira é uma descrição feita por Spix e Martius da *Congada* que se realizou no Tejuco (Minas Gerais), durante as festas comemorativas da coroação de D. João VI em 1818. No dia seguinte ao da coroação do Rei do Congo e da Rainha Ginga, eleitos em sucessão aos soberanos anteriores, teve lugar a representação. "O novo rei dos negros recebeu oficialmente a visita de um enviado estrangeiro à corte do Congo (a denominada *congada*). A família real e a rainha sentaram-se em cadeiras à sua direita e à esquerda, acomodaram-se em bancos baixos os ministros, camareiros e camareiras, e os mais dignitários do reino. Diante deles, estavam colocados, em dupla fila, os músicos da banda, com sapatos amarelos e vermelhos, meias pretas e brancas, calças vermelhas e amarelas,

com capinhas de seda, todas rotas, e faziam uma algazarra infernal com tambores, flautas, pandeiros, chocalhos e com a chorosa marimba; os dançadores anunciaram o enviado com pulos e cabriolas, com as mais singulares caretas e as mais profundas mesuras, e traziam os seus presentes, apresentando tão bizarro espetáculo, que se imaginava estar diante de um bando de macacos. Suas Majestades pretas a princípio repeliram a visita do estrangeiro, mas acabaram recebendo-o com estas palavras: Que lhe estavam abertas as portas e o coração do Rei. O *Rei do Congo* convidou-o a tomar assento à sua esquerda e, ao som da música ruidosa, fez distribuição de comendas e bastões espanhóis.

A segunda versão é a colhida por Pereira da Costa em Goiânia, na festa de São Lourenço, e registrada em seu livro "Folclore Pernambucano" (1908). Suas personagens principais são o Rei Dom Caro, o Secretário e o Embaixador da Rainha Ginga.

Depois de muitas cantigas em que o português se mistura com palavras africanas, de louvações em que São Lourenço aparece ao lado do deus conguense Zambi, começa a Embaixada, que consiste apenas na entrada das embaixadas de "diversas nações africanas, como Angola, Cassange, Moçambique e outras, acaso convidadas pelo Rei do Congo para tomarem parte na festa; e especialmente a (...) entrada solene da embaixada da Rainha Ginga". O Embaixador da Rainha Ginga oferece presentes ao Rei e a representação termina com "umas danças para alegrar a embaixada, e a conferência de várias graças" burlescas distribuídas pelo Rei do Congo, "entre as quais a do governo das matas de Tiriri".

A terceira versão foi colhida por Renato Almeida em Goiás, com a designação de Congada: "... o Príncipe avisa o pai que há gente que entrou pelo seu reino adentro e é preciso verificar quem seja. O Rei chama o Secretário e lhe comete a missão. Este vai e confirma que há gente e muita, muita força e que está amedrontado. Manda o monarca que os traga pela orelha, mas o Secretário fica com medo. O Rei resolve então ir em pessoa e lança solene proclamação. Isso comove o Secretário e o decide a seguir para defender o seu Soberano. Parte, levando um

amuleto qualquer que lhe deu o Rei. Depois de alguns incidentes, o Secretário defronta o Embaixador. O primeiro diálogo é desaforado e agressivo, mas este reclama suas imunidades diplomáticas e o Secretário, depois de informado de suas intenções, volta para de tudo informar seu Soberano. Prostrado aos pés do Rei, o Secretário diz que está no reino um enviado do Rei-Rainha Condense. Ordena-lhe S. M. que volte, com o príncipe, e introduza o Embaixador à sua real presença, com as honras de estilo. O Embaixador recebe agora os emissários do Rei com toda solicitude e se prostra aos pés do Príncipe. Voltam todos e o Secretário anuncia ao Soberano que essa gente toda candongueira está a seus pés. O Rei recebe o Embaixador, a princípio com insultos, mas depois se modera e o manda sentar a seu lado. Ele então lhe apresenta as suas credenciais, uma carta da prima do Soberano, a princesa Dona Miguela, que o Rei lê. Depois o Embaixador se apresenta, é D. Manuel e está ao seu real serviço. O Rei o faz Duque e Mirante-Mor. Os soldados todos se ajoelham aos pés do monarca''.

As três versões coincidem exatamente na sua estrutura, inclusive nas demonstrações finais da real magnificência.

3º) Um cortejo real, a que se segue uma Embaixada de guerra, com episódios de combates. Este terceiro tipo é o mais rico em dados históricos e costumes dos povos conguenses, permanecidos inconscientemente na nossa tradição popular. As descrições que deles temos se referem aos Estados da Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, e foram feitas por Mário de Andrade e Gustavo Barroso.

Os figurantes se dividem em dois grupos, o do Rei do Congo e o do Embaixador da rainha Ginga. As personagens principais são: D. Henrique, rei Cariongo (ou Dom Caro), rei do Congo; o Príncipe Suena ou Sueno, seu filho; o Secretário ou Secretário Lúcio, também filho do Rei; o Ministro do Rei; o Embaixador e o General da rainha Ginga.

Além dos cantos de marcha, cantigas e danças puras, louvações religiosas de fundo católico, no cortejo destes Congos aparecem cantos de trabalho, louvações em que o fundo fetichista se mistura ao catolicismo aparente, e danças de caráter totêmico. Estas imitam exclusivamente animais, circunstância

que Mário de Andrade liga ao fato de que no Congo os totens são só animais, especialmente aves.

As duas cantigas de cortejo que se seguem foram colhidas no Rio Grande do Norte; com a primeira, os Congos que Mário de Andrade observou dançavam imitando o mutum, galináceo do Brasil; a segunda é um canto que fala nos trabalhos dos engenhos de açúcar. (Exs. 35 e 36)

35

Mário de Andrade: "Os Congos".

Solo: *Já mutum, já mutum, já mutum, gangulê!*

Coro: *Êh, alêlê, já mutum, gangulê!*

Dança os pretinhos para o branco vê!
Êh, alêlê, já mutum, gangulê!

São Benedito foi a festa fazê!
Êh, alêlê, já mutum, gangulê!

36

Mário de Andrade: "Os Congos".

Solo: *Engenho novo está pra moer!*

Coro: *Trabalhar até morrer!*
Ôh trabalhar, ôh trabalhar, olê!
Trabalhar até morrer!

Embora existam Embaixadas também em danças dramáticas de origem ibérica, a Embaixada dos Congos parece resultar exclusivamente de costumes africanos. "É certo que os negros da África têm também a mania das embaixadas... Stanley já observou sorridente que os povos conguenses gostam de conferenciar entre si, da mesma forma que as potências européias; e também a história toda de Portugal na África vai tecida de embaixadas de portugas e negros. Mesmo ao Brasil vieram algumas embaixadas inúteis de régulos africanos, como a do rei do Beni, em 1824, enviada para reconhecer nossa independência! No séc. XVIII vieram duas, mandadas pelo rei do Daomé, uma em 1750, outra em 1795" (Mário de Andrade).

A Embaixada do bailado começa com a introdução do Embaixador da rainha Ginga à presença do Rei do Congo. O Embaixador, que entra protestando intuitos pacíficos, muda de repente de tom, ameaçando o Rei do Congo e tentando matá-lo. É preso e vai ser morto, mas o Rei acaba perdoando-o por intercessão do Príncipe Suena. O Embaixador desfia então um

rosário de bravatas e desafios, e se retira. Os súditos do Rei do Congo se aprestam para a luta e o Príncipe Suena canta ao partir para combater os súditos da rainha Ginga. (Ex. 37)

37

Mário de Andrade: "Os Congos".

Já fui cravo, já fui rosa,
Hoje sou manjericão,
Daquele mais miudinho
Que as moças trazem na mão.

Trava-se a batalha e o exército do Rei do Congo é derrotado. O Príncipe é preso, levado para junto do pai e condenado à morte pelo Embaixador. "E começa os seus adeuses, em que a música se torna verdadeiramente lancinante, de tão expressiva. (Ex. 38)

38

Mário de Andrade: "Os Congos".

Adeus, meu lindo pai, adeus!
Adeus, caros varsalo (vassalos), adeus!

E se despede de todos os conguenses."

Com a morte do Príncipe, as lamentações do povo do Rei do Congo e o canto de vitória dos súditos da rainha Ginga, termina uma das versões conhecidas. Na outra, o Príncipe "renasce outra vez, novo mito do renascimento da primavera, ou pelo menos... do futuro renascimento do Congo. E então surge a curiosa cena final, entre o Rei, o Príncipe, o Secretário e o Ministro pra saber qual dos quatro é o mais velho, e deverá por isso seguir preso até o trono da rainha Ginga. Decide-se a verdade. É o Rei do Congo que terá de seguir preso e morrer. Porque é o mais velho". Mário de Andrade lembra aqui a concepção primitiva do rei como entidade mística, de que dependem a segurança e a prosperidade da vida tribal, e os costumes que lhe são conseqüentes, encontráveis no Congo e em várias outras partes da África: o assassinato do rei velho ou a sua destituição. "Frazer salienta com muita fineza de compreensão, como o assassínio do rei (ou apenas destituição, com o abrandamento dos costumes), deriva da própria grandeza outorgada ao monarca. Este, por ser deus, não podia ter imperfeição alguma. E nem podia morrer de morte natural, isto é, com o abandono voluntário do corpo pelo princípio anímico, porque desta forma este princípio anímico não se encarnava noutro indivíduo, o rei novo."

Das personagens destes Congos, Mário de Andrade esclareceu dois: o Príncipe Suena e a invisível rainha Ginga, nomeada também nas versões de Pereira da Costa e de Spix e Martius. Com as suas pesquisas, completadas por esclarecimentos de Artur Ramos, ficou demonstrado que o nome do Príncipe Suena deriva de uma confusão estabelecida pelos negros do Brasil em torno do título dignitário *Suana Mulopo*, que designa na região da Lunda o "herdeiro imediato" das famílias ou dos reis. Quanto à rainha Ginga, cujo nome aparece numa versão paraibana dos Congos sob a forma de Zinga Nbângi, trata-se de Ginga Bândi, que reinou no séc. XVII, em Angola ou Matamba. Mulher de inteligência, energia e tino político admiráveis, Ginga Bândi foi também soberana belicosa. Subiu ao trono envenenando o rei Gola Bândi, seu irmão, em vingança de um filho assassinado por ele. Depois de assumir o poder, empenhou-se em guerra contra os portugueses, pelos quais se deixara batizar, adotando o nome de Ana de Sousa, e de quem conquistara as boas graças numa embaixada de que, quando princesa, a incumbira o irmão. Mário de Andrade supunha que os Congos não só celebram a rainha Ginga Bândi, como parecem tratar particularmente dessa notável embaixada em que ela se apresentou em 1621 ao governador João Correia de Sousa.

Sobre o Rei, Artur Ramos lembra que, entre os soberanos conguenses que tomaram nomes portugueses, "houve mais de um Henrique, sendo o principal D. Henrique, parente próximo de D. Diogo, o mais faustoso monarca conguense, no testemunho de Serpa Pimentel. Este D. Henrique foi o último da dinastia dos antigos reis do Congo e não deve ser confundido com o outro D. Henrique, muito mais recente, da dinastia dos Águas-Rosadas. Quanto ao *Dom Caro*, de outras versões, poder-se-ia supor tratar-se de uma deturpação de Dom Carlos".

Pelo que delas se conhece até agora, pode-se dizer que as *Congadas*, também chamadas *Congos*, do centro e sul do Brasil (Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, São Paulo) divergem bastante das versões registradas dos Congos do Nordeste e Norte.

As peças do cortejo são apenas cantigas de marcha, de louvação religiosa católica e de coreografia pura, tal como nos exemplos seguintes. (Exs. 39, 40, 41 e 42)

39

Solo

Este ba - ta - ião de Congo cai se - rê - ê - ê - ê

no Este meu cantá se - re - no Dei - xo pê - ê - ê - ê -

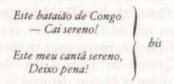
Todos

na segue bis

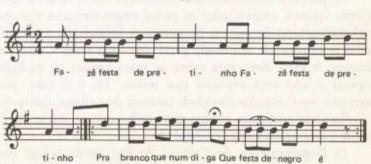
Coleção Mário de Andrade. Colhido por Martin Braunwieser em Atibaia (São Paulo).

Este bataião de Congo
— Cai sereno!
Este meu cantá sereno,
Deixo pena!
bis

40

Solo

Coleção Mário de Andrade. Colhido por Martin Braunwieser em Atibaia (São Paulo).

Oi minha andorinha branca (bis)
Veim avoando da donde que vem (bis)
Oi vamo levá rainha (bis)
Oi lá no palácio do rei. (bis)

41

Colhido por aluna de Mário de Andrade em Moji das Cruzes (São Paulo), aproximadamente em 1931.

Fazê festa de pretinho
Fazê festa de pretinho } *bis*
Pra branco que num diga
Que festa de negro é. } *bis*

42

Deip: "Congadas", p. 12. Colhido em Socorro, São Paulo.

Saia o povo todo, Calunga,
Saia na janela,
Venha ver os Congos, Calunga,
Quando vão prá guerra.

Enquanto a Embaixada dos Congos celebra as lutas em que sempre viveram empenhados os povos negro-africanos e o seu parlamentarismo de paz ou de guerra, a Embaixada das Congadas se inspira, de um modo geral, nas lutas entre Cristãos e Mouros. A idéia dessa luta existe às vezes apenas na tradição popular e não vem explícita nos textos. Tal é o caso, por exemplo, das Congadas da cidade paulista de Atibaia, das quais a Embaixada apresenta apenas um trecho que se refere vagamente a lutas religiosas da cristandade.

O Departamento de Cultura de São Paulo possui um registro fonográfico completo e o texto original de uma Congada de Lambari (Minas Gerais) proximamente aparentada à

Chegança de Mouros. Além de que o assunto dessa Congada é evidentemente um episódio marítimo de abordagem, em que há várias referências à "anau" de guerra onde a ação se desenvolve, ela contém trechos absolutamente idênticos a partes das versões nordestinas da Chegança de Mouros. Nela existe ainda, em versão musical diversa da vulgarizada, o romance da Nau Catarineta, cantado por uma personagem chamada Calafatinho ou Gajeirinho, tal-e-qual como na Chegança de Marujos. Traços das Cheganças devem existir também nas Congadas de Atibaia, em que dois meninos que dela obrigatoriamente participam são chamados Marujos.

Outro elemento freqüente nas Congadas são as reminiscências das aventuras de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Na Congada de Lambari as personagens, embora designadas na representação apenas pelos seus postos, vinham assim indicadas no "Caderno de Embaixadas" do rancho: "Nome dos imbaixadores Carlos Magnos: Imperador, Ferrabrás, Ricarte, Roldão, Urgel de Danoa (sic), Guarin, Oliveiros, Duque de Neme, Galalão". Já contei em outro trabalho que, desejando certa vez obter um texto das Congadas há muito tempo extintas em Varginha (Minas Gerais), mandei pedi-lo a um preto considerado o guardador da morta tradição: recebi um volume do romance de Carlos Magno e os Doze Pares de França! Também no Estado de São Paulo, Carlos Magno e seus companheiros freqüentam as Congadas. Mário de Andrade diz tê-los encontrado nas de Franca e nas de Atibaia. O exemplo seguinte é um canto de Embaixada colhido em Atibaia. Entoa-se após a derrota dos inimigos do Rei do Congo e por ele se vê que estes são Mouros e que o seu Embaixador é Ferrabrás: (Ex. 43)

43

Coleção Mário de Andrade. Colhido por Martin Braunwieser em Atibaia (São Paulo).

Ferrabrás vai indu prêsu
Por sê um grandi valentãum
Êli vai nus pê du rêi, ôi,
Êli vai pidi perdãum.

Como nos Congos, nas Congadas a luta se dá entre o partido do Rei e o do Embaixador ou do General. Por questões de fé ou por outras razões que os já deturpadíssimos textos não deixam perceber, há grande falatório de lado a lado e o partido do Embaixador desafia o partido do Rei. (Ex. 44)

44

Coleção Mário de Andrade. Colhido por Martin Braunwieser em Atibaia (São Paulo).

Ai, ai, rêis du Congu (*bis*)
Nóis já viêmu lhi avisá (*bis*)
Tirar o rêis du Congu (*bis*)
Par'ô generá sentá. (*bis*)

O Rei entrega ao Príncipe seu filho o comando dos seus exércitos e os cantos anunciam a entrada na guerra. (Ex. 45)

45

Colhido por Mário de Andrade em Moji das Cruzes (São Paulo), em 1936.

Êi tun'êi tun'êi tune, bataião,
Bote o fogo na toquêra
Têmo guerra já!

Ôh Virge Santa
Da Redenção,
Vamo vê o sangue
Corrê no chão!

Em divergência com o final dos Congos, e mais naturalmente, o Embaixador e seu grupo são vencidos, perdoados pela magnanimidade do Rei e acabam por vezes recebendo o batismo. (Ex. 46)

46

Deip: "Congadas", p. 12. Colhido em Socorro (Estado de São Paulo).

Solo: *Já foi prêso nosso monarca*
Lá na terra do cristão.

Coro: *Já foi prêso o monarca*
Lá na terra do cristão.
Recebeu santo batismo
Pela sua sarvação.

Numa Congada realizada em Campinas (São Paulo) em 1864, o partido do inimigo do Rei era o do Cacique. Esta personagem, nascida certamente por influência dos Caiapós e outros bailados de inspiração ameríndia, aparece também nas Congadas atuais de Moji das Cruzes (São Paulo), segundo o atestam notas inéditas de Mário de Andrade.

Como participante apenas do cortejo, na Congada de Lambari ainda há a rainha. Em São Paulo, a última notícia que possuo da participação de uma rainha na Embaixada das Congadas é a que se refere às que se realizavam em São Roque no último quartel do século passado. Nestas velhas Congadas de São Roque a luta era entre dois partidos negros, o do Rei e o dos *conguinhos*, terminando pela derrota dos últimos.

A indumentária mais comum dos figurantes das Congadas compõe-se de calça, saiote, blusa e chapéu de palha revestido de pano, quebrado na testa. O Rei traz manto e coroa. Tradicionalmente, as cores do partido do Rei são o azul e as do partido do Embaixador, o vermelho. Nelas são feitos os saiotes, o manto, os enfeites de fita e outros.

Nos instrumentos acompanhantes das Congadas predominam os de percussão: tambores, caixas, diversos tipos de chocalho, entre os quais se misturam violas. A referida Congada de Lambari tinha um violino de fatura popular, de som frágil e fanhoso, que o executante tocava encostando-o parte no braço esquerdo pouco levantado e parte no peito. Essa maneira de segurar o instrumento, igual ao modo pelo qual se empunhavam as vielas medievais, parece constante entre nossos tocadores populares de violino. As Congadas de Caraguatatuba e São Sebastião (litoral de São Paulo) empregam marimba, instrumento já desaparecido de outras regiões brasileiras.

As melodias dos Congos e das Congadas estão completamente distantes da música negro-africana. Mesmo consideradas do ponto de vista do caráter mais constante da música popular brasileira, é possível dizer-se que elas geralmente revelam uma

caracterização nacional muito vaga. Além do mais, a música dessas danças dramáticas apresenta aquela expressividade já acentuada nas Cheganças: também ela acompanha freqüentemente o sentido dos textos poéticos e busca descrevê-lo musicalmente. Essa constatação de ordem geral não exclui, evidentemente, a existência nos Congos e Congadas de cantos legitimamente afro-brasileiros no seu espírito e estrutura e, nas Congadas, de peças bem aparentadas à melódica da zona caipira, até no processo corrente nesta de polifonizar em terças e sextas. Alguns dos exemplos citados estão nestes casos. Entre eles há mesmo um muito importante, o nº 41, por se basear numa escala pentafônica. As escalas desse tipo, correntes na África, aparecem bastante na música dos rituais fetichistas afro-brasileiros.

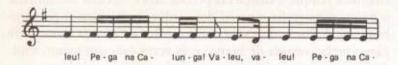
Maracatu

O *Maracatu* parece que só tem vida ativa em Pernambuco, especialmente no Recife, embora tenha sido assinalado também nos Estados da Paraíba e Alagoas.

Os Maracatus do Recife se exibiam antigamente por ocasião de festas religiosas, cívicas ou populares; hoje se limitam quase apenas ao carnaval. Não possuindo parte representada, constituem em essência um cortejo real, meio religioso meio profano, possivelmente idêntico à forma primitiva dos Congos e Congadas. Tal como os ranchos destes bailados, os negros dançadores de Maracatus conservam ainda hoje a tradição de irem dançar diante de igrejas, principalmente da de Nossa Senhora do Rosário.

As figuras dos Maracatus são o Rei, a Rainha, Príncipes, Damas de Honra, Embaixador, a Dama-do-Passo, o Baliza e as Baianas (dançarinas). O nome de Embaixador é dado ao porta-estandarte, certamente por reminiscência das antigas Congadas-cortejos. Ao Baliza compete abrir caminho para a passagem do

grupo. A figura principal do cortejo é a Dama-do-Passo, assim chamada porque a dançarina precisa saber executar habilmente o *passo*, coreografia especial dos cordões carnavalescos pernambucanos. A Dama-do-Passo traz nas mãos a *Calunga*, boneca de pano, preta, vestida de branco e às vezes com um manto azul. A Calunga, ou Catita, é um símbolo religioso, embora o seu nome tenha para os negros atuais apenas o sentido de boneca. Os autores que estudaram os Maracatus sugerem duas explicações da Calunga, concordando ambas quanto ao caráter religioso da boneca. A primeira liga-a a um termo banto que significa Senhor, Chefe, Grande, e, por extensão político-religiosa, Deus. A Calunga seria pois "por assim dizer o cetro, o distintivo do rei que vai no cortejo, ao mesmo tempo que um elemento de religiosidade" (Mário de Andrade). Pela segunda explicação, a boneca representa o deus Calunga, "o mar para os angola-conguenses", e que estes figuram por um boneco de madeira. Donde o seu nome ter assumido o sentido de boneco com que permaneceu entre nós (Artur Ramos). Reforça o caráter religioso da Calunga o fato de que em Alagoas, em tempos já passados, segundo se depreende da referência em que me baseio, a boneca era chamada "Santa Bárbara", santa católica que se confundiu, para os negros, com a sua deusa Iansan ou Inhansan, que preside aos ventos e tempestades.

Em torno da Calunga gira uma verdadeira cerimônia religiosa que antecede a saída dos Maracatus: "A Dama-do-Passo sai da casa em que a Calunga está guardada e que é mais ou menos a sede do grupo. O cortejo já está em forma determinada, à espera dela, entoando a louvação própria da boneca e que a nomeia. (Ex. 47)

47

Colhido por Mário de Andrade do Maracatu do Sol Nascente. Recife, Pernambuco.

Valeu, valeu!
Pega na Calunga! } *sempre*

Ao entrar no cordão, a Dama-do-Passo entrega a Calunga a uma das *Baianas*, que com ela dança um bocado, entregando-a em seguida a outra Baiana. E assim a boneca passa de mão em mão, em danças solistas graves, de caráter profundamente religioso, muito semelhantes às vistas por Nina Rodrigues, nas cerimônias afro-brasileiras de feitiçaria. Quando enfim todas dançaram com a Calunga nos braços, esta é entregue de novo à Dama-do-Passo, que a recolhe à sede outra vez, e a depõe numa espécie de altar *ad-hoc*, a mesa'' (Mário de Andrade).

A organização do cortejo parece só ter como critério fixo a posição dos músicos, que fecham sempre o préstito. Os instrumentos são de percussão, grande número de bombos, gonguês e ganzás que emprestam aos Maracatus uma enorme violência de barulho e de ritmo. O Mestre, ou tirador de loas, tira as cantigas, auxiliado por dois coristas; as Baianas respondem em coro. Os demais figurantes não cantam. Na primeira descrição de Maracatu conhecida (a de Pereira da Costa), a distribuição dos figurantes é a seguinte: na frente o porta-estandarte, ''ladeado por archeiros, seguindo-se em ala dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com seus turbantes ornados de fitas de cores variadas, espelhinhos e outros enfeites''; entre as

duas alas, a Dama-do-Passo e os portadores de um galo de madeira e um jacaré empalhado, provavelmente reminiscências de cultos totêmicos, e que parece já terem desaparecido dos Maracatus atuais; "logo após, formados em linha, figuram os dignitários da corte, fechando o préstito o Rei e a Rainha. Estas duas personagens, ostentando as insígnias da realeza, como coroas, cetros e compridos mantos sustidos por caudatários, marcham sob uma grande umbela e guardadas por archeiros".

Um estudo de Mário de Andrade registra a seguinte disposição, "mais atual": "Atrás do Embaixador, e bem no meio do cordão, vem o Rei de braço com a Rainha acompanhados do séquito real, todos porém calados. Cobrindo o Rei e a Rainha à moda dos pálios de procissão, vem um chapéu de sol cheio de espelhos e coberto com pano das setes cores do arco-íris. Em cima do chapéu de sol está uma bola azul do tamanho de um coco. Em torno do séquito real dançam as baianas".

Com esta descrição concorda outra feita por Ascenço Ferreira, que inexplicavelmente aplica-a a "Maracatus antigos". Nela se diz que as cores do chapéu de sol eram no mínimo três; que havia na sua ponta a bola colorida ou um crescente de lua; e que as Baianas carregavam "dois bonecos, um do sexo masculino (Príncipe D. Henrique) e o outro do sexo feminino (Princesa D. Clara), os quais serviam para receber as espórtulas nas respectivas peanhas".

Os Maracatus constituem-se em sociedades chamadas Nações: Nação da Cabinda Velha, Nação do Elefante, Nação da Cabinda Nova, Nação do Pavão Dourado, Nação de Porto Rico, Nação do Leão Coroado etc. A primeira foi famosa no Recife no princípio deste século; a segunda data pelo menos da mesma época e ainda existe até agora; a última é atualmente uma das mais importantes.

O emblema das sociedades vem estampado num pavilhão, que antigamente tinha a particularidade de ser preso ao "próprio mastro, a modo das bandeiras nacionais" e que hoje obedece à forma dos estandartes. Uma descrição do início deste século refere que em um deles se via uma serpente, certamente denominadora de uma Nação. Talvez que esse detalhe se possa juntar aos pouquíssimos fatos conhecidos que parecem revelar

ter existido no Brasil o culto daomeiano de Dangbé, a serpente sagrada, culto que se fixou especialmente no Haiti, para onde confluíram grandes levas de negros jêjes.

Os dois exemplos seguintes que concluem estas notas sobre os Maracatus do Recife são cantigas de rua. O primeiro é do Maracatu do Sol Nascente; sobre o segundo o recolhedor nada anotou. Além desses cantos de marcha e dos usados para a entrada da Calunga no cortejo, os Maracatus têm ainda cantos para quando o Rei e a Rainha saem da sede a fim de se incorporarem ao bloco e aos cantos da bandeira, entoados ao se iniciarem as danças diante de uma casa amiga. (Exs. 48 e 49)

48

Colhido por Mário de Andrade do Maracatu do Sol Nascente. Recife, Pernambuco.

Eu tenho nu mã, eu tenhu, } *bis*
Duás ispada di açu
Côrtandu todu imbaraçu } *bis*
Pã Sô nascenti passá.

49

Colhido por Mário de Andrade no Recife.

Na barra incostô
Dois naviu di guerra...
Chô vai! chô vai!
Chô vai pra num quebrá!

Êh! cadê Dona Catitinha
Qui nu mundu num apareci?
El'istá dibaxu d'água
Qui num assobi neim desci.

Na Paraíba, segundo a única e rápida notícia que creio existir sobre eles, os Maracatus ''são foliões caracterizados de negros, vestidos de calças e jalecos, outros de saias e camisas de mulher, fingindo negras baianas, tocando maracás e dançando

loucamente pelas ruas'' (Rodrigues de Carvalho). Esta nota não basta para se ter uma idéia nítida deles; entretanto, parece que neste caso se trata simplesmente de um arremedo, feito por brancos, do Maracatu pernambucano.

A Paraíba possui uma dança dramática chamada *Cambindas* ou *Cambinda*, de que só conheço em livro esta sumária descrição: ''Na dança Cambindas os dançadores levam todo o tempo acocorados num movimento de sapo, que obedece à música'' (Rodrigues de Carvalho). Luis Saia, chefe da Missão de Pesquisas Folclóricas que o Departamento de Cultura enviou ao Nordeste e Norte em 1938, me comunicou que na Paraíba já não se dança mais a Cambinda. Segundo as informações que ele obteve, o bailado era absolutamente igual ao Maracatu pernambucano, embora os seus informantes jamais empregassem a palavra Maracatu, nem ele a encontrasse entre o povo paraibano. Como o Maracatu, a Cambinda consistia essencialmente num cortejo que conduzia processionalmente uma boneca. Os ranchos dançadores deviam também ser chamados *nações*, porque uma das cantigas de Cambinda que a Missão ainda conseguiu gravar em disco, traz exatamente o título de ''Aí Segue Esta Nação''. Renato Mendonça publicou no seu livro ''A Influência Africana no Português do Brasil'' a fotografia de uma boneca de madeira chamada *Maria Cambinda*. Não indicando a procedência dela nem a ligando ao Maracatu, esse autor apenas esclarece que ''Maria Cambinda era outra tradição africana, Calunga carregada em cortejo pelos negros''. Trata-se provavelmente da boneca da Cambinda, que teria assim conservado a representação original do deus Calunga, isto é, um boneco de madeira.

A designação de *Cambinda* ou *Cambindas* dada ao Maracatu da Paraíba, parece-me permitir uma pergunta: *Cambinda*, *Cambindas*, ou quem sabe *Dança dos Cambindas*, não teria sido o primitivo nome do bailado? Concorrendo tradicionalmente até hoje para designar várias nações de Maracatus do Recife, o nome Cambindas deve provir da designação étnica dos negros que executavam a dança: cambindas ou cabindas são ''os mesmos congos, que vieram para o Brasil intimamente ligados aos angolas, tendo o perfil antropo-psicológico quase idêntico e

cultura equivalente aos destes'' (Arthur Ramos). Embora as informações sobre origens que o povo dá tenham em geral pouca validade documentária, registro em favor dessa hipótese o fato de que o presidente do Maracatu de Paulista (perto de Olinda) informou a Luis Saia que o bailado tinha sido introduzido por um rei cabinda escravizado. Talvez que uma pesquisa feita no sentido de rastrear o emprego coreográfico da palavra Cambinda, trouxesse maiores esclarecimentos sobre a data do aparecimento do Maracatu.

As notícias sobre os Maracatus em Alagoas foram escritas recentemente e se limitam a referências. Entre elas apenas conheço uma descrição, que trata o Maracatu alagoano como coisa antiga, provavelmente em desuso. Embora insuficiente, a descrição revela que ele concordava, ou concorda, com o tipo bem conhecido do Maracatu do Recife: ''O Maracatu era uma dança que se realizava por ocasião do Natal, no terreiro da senzala iluminado a candieiro de azeite. Muitas vezes, na primeira noite da função, o senhor de engenho e família dignavam-se assistir a essa festa. Os negros e negras, vestidos de trajes brancos de algodão com turbantes à cabeça, dispostos em duas filas, ao som de rudes instrumentos dançavam com muitos trejeitos e muitas mesuras diante de uma grande boneca negra que denominavam Santa Bárbara. A instantes cantavam as seguintes coplas:

O lêlê iaiá Santa Bárbara
O lêlê é de Gangaluá, é de Gangaluá.

Santa Bárbara da Mina do Ouro
Cadê minha ração, cadê meu tesouro.

Santa Bárbara da Mina da Costa
Cadê minha ração que de mim não gosta.

E o coro repetia:

O lêlê iaiá Santa Bárbara
O lêlê é de Gangaluá, é de Gangaluá''.

(Alfredo Brandão)

Talvez tenha relações com o Maracatu alagoano o *Buá*. A dança é referida também por Alfredo Brandão que, sem nenhuma razão aparente, considera o nome dela corruptela de *boa*, cobra. O autor não explica se se trata de dança pura ou dança dramática. O fato de que a descreve em seguida ao Reisado do Guriabá, leva a pensar que seja dança dramática. Para inquirir se o Buá não possuirá parentesco com o Maracatu, baseio-me no aparecimento desta palavra na cantiga que Alfredo Brandão cita. Como se sabe, freqüentemente as nossas cantigas coreográficas nomeiam nos seus textos as danças a que servem. Eis a descrição do Buá: "Os negros e negras de mãos dadas, em duas ordens que se enfrentam, avançam e recuam como nas quadrilhas e cantam a seguinte copla:

É de cuia em cuiambuque
Para fazê maracatu
Maracatu buá
Vira meu povo, Lêlê, buá,
Torna a virá, Lêlê buá.

Aos últimos versos soltavam as mãos, batiam as palmas e pivoteavam sobre si mesmos".

A etimologia da palavra Maracatu ainda permanece obscura. Acentuando não ter encontrado a palavra antes do séc. XIX, Mário de Andrade propõe origem tupi: *maracá-catu*, contraído em maracatu: *maracá* (instrumento indígena do tipo chocalho) e *catu*, bom, bonito — o instrumento bonito, designação que, por um processo muito comum no Brasil, se estendeu à dança. Em reforço a esta hipótese, lembro que na Amazônia *maracatu* parece ser nome de um instrumento, a julgar por este passo de Jorge Hurley, ao descrever a lenda indígena de "Cêuci — as plêiades — mãe de Jurupari": "... e os pajés traziam-lhe a cabeça falante, para que lhes traduzisse os oráculos, através das imagens esparsas no ambiente pela tatatinga do tamaré, ao som cadenciado do maracatu (...)". Também Basílio de Magalhães crê na origem ameríndia do nome, que afirma ser um vocábulo composto tomado ao nheengatu: "*maracá* e *tuba*, correspondendo resumidamente a muita viola, (?!) muito chocalho". Artur Ramos sugere origem banto, do

Congo ou da Lunda, lembrando a expressão *maracatumba*, em que aparece a raiz banto *tumba*. Ademar Vidal refere que o babalorixá (chefe de culto fetichista afro-brasileiro) Pai Adão dissera a Gonçalves Fernandes que o Maracatu fora, no tempo do avô dele, engendrado por estudantes do Recife, com as danças que os negros realizavam em certas épocas na porta das igrejas e aproveitamento dos existentes rei e rainha dos escravos. O batismo também fora obra dos estudantes, que tomaram o nome Maracatu de uma expressão ouvida aos negros no fim das danças: *Maracátucá* — vamos embora, vamos debandar.

Segundo Ascenço Ferreira e Manuel Diégues Júnior, existe na zona canavieira de Pernambuco uma variante rural do Maracatu urbano: o *Samba-do-Matuto*, que se realiza também pelo carnaval e se caracteriza pelo uso de cantos de usina e referentes à vida do trabalhador rural. Os exemplos citados pelo primeiro desses autores foram realmente colhidos por Mário de Andrade, em versões mais ricas, como cantos de trabalho das usinas e por ele publicados em 1928 no "Ensaio sobre Música Brasileira".

Taiêras

As *Taiêras* eram grupos de mulatas, "vestidas de branco e enfeitadas de fitas", que se exibiam nas festas de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

Não obedecendo a nenhum assunto, as Taiêras não foram realmente uma dança dramática, mas apenas um cortejo coreográfico. Como tal, e conforme o costume ainda existente no séc. XIX, incorporavam-se habitualmente às procissões católicas das datas citadas, ao lado de outros conjuntos que desempenhavam danças dramáticas.

Dos cantos de Taiêras só nos ficou uma chula tradicional desses ranchos, espalhada por todo o Brasil com ligeiras variantes

de texto e música, da qual colhi em Minas a seguinte versão, como canto de Congos. (Ex. 50)

50

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas Gerais), em 1935.

Meu São Benedito
É santo de preto.
Ele bebe garapa
Ele ronca no peito.
Oleré,
Jesus de Nazaré,
É, é, é.

Meu São Benedito
Já foi cozinheiro.
Hoje ele é santo
De Deus verdadeiro.
Oleré, etc.

Meu São Benedito
Não tem mais coroa,
Tem uma toalha
Que veio de Lisboa.
Oleré, etc.

Que Santo é aquele
Que vem na charola?
É São Benedito
Com Nossa Senhora.

Meu São Benedito
Eu venho lhe pedi
Pelo amor de Deus
Pra tocar cucumbi.

Moçambique

O *Moçambique* é um bailado de origem negra e de assunto guerreiro, muito semelhante, na sua coreografia, às danças de combate das Congadas. Diverge, entretanto, destas últimas, por não possuir a Embaixada, isto é, a parte propriamente dramática, declamada e cantada, em que se desenvolve um enredo. O Moçambique se realiza em São Paulo por ocasião das festas do Divino Espírito Santo, e em Goiás e Minas Gerais nas festas de Nossa Senhora do Rosário. Inicialmente apenas de negros, pelo menos no primeiro dos Estados citados, ele passou hoje para o domínio dos brancos, sendo dançado pela caipirada das cidadinhas do interior, a que eventualmente se juntam também alguns negros.

Na coreografia documentada para São Paulo, os figurantes se dispõem em fileiras opostas. Entre muitos passos e evoluções, solistas ou de conjunto, simulam uma luta a cacetes, que ora se desenvolve entre todos os do grupo, ora entre dois ou quatro figurantes que ficam entre as duas alas. Precedendo cada evolução coreográfica, o chefe da dança, que é o cantor solista, entoa uma invocação de texto religioso, melodicamente muito livre, que o coro dos dançantes reforça com o acorde tonal na última sílaba de cada verso ou do texto. Pela sua liberdade musical, pelo modo por que o solista eleva a voz a um quase grito impossível de descrever, pelo timbre muito característico das vozes juntadas em coro, a invocação é o momento musical mais inte-

ressante dos Moçambiques paulistas. As cantigas são muito pobres, às vezes de número muito restrito. Num Moçambique que Mário de Andrade viu em Santa Isabel, as cantigas se reduziam a três, sendo a seguinte a mais empregada e a mais desenvolvida delas. (Ex. 51)

51

Colhido por Mário de Andrade em Santa Isabel (São Paulo).

Ai viva nossa coroa (*bis*)
Ai viv'ô Sinhô Divinu
Santu Antônhu di Lisboa.

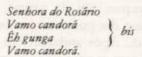
Os trajes dos Moçambiques das três regiões citadas obedecem a um tipo uniforme: calças comuns, túnica ou camisolão cintados, gorro de pano enfeitado de fitas, contas etc.; ausência de calçados. As cores variam. De fato, as cores não têm mesmo nenhuma fixidez na indumentária das danças dramáticas, que apenas revela a predileção popular nacional pelo vermelho e o azul.

Da coreografia dos Moçambiques em Minas Gerais, só conheço uma descrição referente a Itaúna (oeste de Minas), feita por João Dornas Filho. Nela se diz que o Moçambique se apresenta sem nenhuma formação organizada dos figurantes: apenas uma massa de dançarinos que se agitam em movimentos violentos, entoando cantigas em que se entremeiam palavras de origem africana. Tradicionalmente, os Moçambiques acompa-

nham os ranchos de Congadas. "São a plebe, a patuléia do cortejo real", enquanto "os Congos parecem ter na festa" (Nossa Senhora do Rosário) "uma situação de aristocrática ascendência". Acompanhando a descrição, há um exemplo musical tão pobre quanto o precedente. (Ex. 52)

52

João Dornas Filho: "A Influência Social do Negro Brasileiro".

Senhora do Rosário
Vamo candorá
Êh gunga } *bis*
Vamo candorá.

Sobre os Moçambiques de Goiás sei também de uma única referência sumária, que não informa outra coisa senão que os passos são "desordenados e extravagantes", que há sapateados, e que as principais figuras coreográficas (não descritas) são o *batuquinho*, o *banzé-de-cuia* e o *jacundê* (Americano do Brasil).

Os instrumentos usados no bailado são exclusivamente de percussão. Caixa, reco-reco, xique-xique, caxambu e cuíca, em Minas Gerais. Em Goiás e São Paulo, os dançarinos prendem ao

tornozelo um chocalho, chamado em Santa Isabel (São Paulo) *conguinho*. Além deste instrumento, que faz parte da indumentária, em Goiás os Moçambiques empregam pandeiros e adufes; em São Paulo, só caixas e um instrumento do tipo do ganzá (chocalho), a que os caipiras de Santa Isabel denominam *pernanguma* ou *prananguma*.

Quilombos

A história do Brasil registra vários movimentos coletivos de fuga de escravos negros que, escapando ao domínio de seus senhores, embrenhavam-se pelas matas e se reuniam em aldeias que receberam o nome de quilombos. Um desses redutos, o de Palmares, durou de 1630 a 1695, tendo ficado célebre pela bravura dos seus habitantes e pelas lutas sustentadas para destruí-lo.

A estes episódios de tentativa de liberdade, os negros do Estado de Alagoas celebram na dança dramática dos *Quilombos*, que se realiza pela Natividade ou durante as festas dos oragos dos lugares onde a representam. Os figurantes do bailado distribuem-se em dois grupos: um de negros, outro de caboclos (índios). Além da massa dos guerreiros, ambos têm Embaixador, espiões, Rei e Rainha. Após andarem em cortejo pelas ruas, negros e caboclos abrigam-se em palhoças erguidas no local onde se desenvolverá a parte dramática. A representação se resume numa luta em que os caboclos vencem os negros e roubam-lhes a rainha. Como conclusão, os derrotados são simbolicamente vendidos aos assistentes, que dão por eles alguns tostões.

Da música do bailado, há registrada a melodia seguinte, que os caboclos cantam dançando o Toré. Formam-se "em círculo, tendo ao centro um velho, para tirar a toada, enquanto os da roda cantam o estribilho toré-ré (o "r" da sílaba repetida é brando) batendo com o pé no chão" (Renato Almeida). (Sobre a dança chamada Toré, ver o capítulo seguinte.) (Ex. 53)

Renato Almeida: ''História da Música Brasileira'', p. 271.

Dá-lhe torê, dá-lhe torê-rê (*4 vezes*)
Dá-lhe que não vou lá, Torê-rê (*bis*)
Faca de ponta não mata muiê. (*bis*)

Sobre os instrumentos musicais dos Quilombos, conheço duas informações. A primeira, dada por Alfredo Brandão, esclarece que negros e caboclos têm os seus instrumentos próprios: os primeiros, adufes, mulungus, pandeiros e ganzás; os segundos, pífaros de taquara, zabumbas e cornetas feitas de folhas enroladas de palmeira pindoba. A segunda, de Renato Almeida,

indica um conjunto só, que se move de um para outro grupo: flauta de taquara, caixa clara, caixa surda, bombo e pratos.

A mais velha informação de que se dispõe hoje sobre os Quilombos foi publicada em 1908, por Pereira de Melo (V. Cucumbis).

Se bem que a dança dramática dos Quilombos se inspire incontestavelmente no fato histórico dos Quilombos, ela não revela nenhum elemento por onde se possa afirmar que celebre particularmente o Quilombo dos Palmares. Dessa celebração não se pode tampouco encontrar garantias na tradição popular, pois que, segundo o testemunho seguro de Artur Ramos, os dançadores ignoram completamente a existência dos Palmares, dos Quilombos e a significação do bailado. Para asseverar que a dança dramática se liga a Palmares, os autores vêm se baseando essencialmente na circunstância de que este quilombo esteve situado na Serra da Barriga, no interior do Estado de Alagoas.

Informando que a Rainha dos negros é sempre uma menina branca, Alfredo Brandão procurou explicar este detalhe pela lenda de que o Zumbi, último rei dos Palmares, fora casado com uma moça branca que raptara. Parece mais provável, entretanto, que a rainha-criança constitua um reflexo do mesmo costume que levava a se escolher um menino para Imperador do Divino, nas festas do Espírito Santo. A julgar por uma fotografia publicada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado de São Paulo, nas festas do Espírito Santo de Jacareí (São Paulo) há, além de um Imperador menino, uma Rainha ou Imperatriz menina, que aparecem juntos carregando coroas numa almofada. (Ver cap. IV.)

Além da estranha celebração do seu cativeiro e da sua derrota, tem chamado a atenção dos autores o fato de que, nos Quilombos, os negros substituíram o seu verdadeiro inimigo, o branco, pelo índio ou caboclo. Artur Ramos propõe duas explicações: a possível reação dos índios Caetés, vizinhos dos Palmares, contra a pilhagem que os negros faziam em suas aldeias; a presença de soldados índios na expedição que o governador D. Pedro de Almeida fez contra Palmares. Sobre esta última explicação cabe lembrar também que a expedição de Domingos Jorge Velho, que contribuiu para destruir Palmares, levava

certamente mamelucos entre os seus homens, pois nas bandeiras paulistas havia sempre grande número de mestiços de índios. Renato Almeida sugere que o bailado pode ter sido inventado por brancos senhores de engenho, como exemplo eficaz contra os desejos de fuga; a apresentação do índio como inimigo seria, portanto, um meio de desviar para outro alvo o ódio dos negros. A hipótese é interessante, tanto mais que o provocado desvio encontraria um caminho já existente. De fato, a nossa poesia popular revela com abundância o desprezo agressivo que negros e caboclos mutuamente se dedicam. Na base dessa animosidade está o preconceito de cor, a menor repulsa social aos índios puros ou mestiços e a conseqüente convicção que estes têm da sua superioridade sobre os negros.

Cucumbis

Os *Cucumbis*, há longo tempo em desuso, são a única das nossas danças dramáticas da qual não ficou nenhum documento musical. Apesar de Paulo Barreto ter assinalado sua existência no Rio em livro publicado em 1910, as referências existentes sobre ela datam todas do séc. XIX. Inclusive, parece, a descrição feita em 1916 por Manuel Querino, visto que, por volta de 1905, Nina Rodrigues declarava não ter encontrado na Bahia nem ao menos o conhecimento da palavra Cucumbis.

Segundo os autores que dela trataram, era peculiar ao Estado da Bahia, de onde os negros baianos a levaram depois para o Rio de Janeiro. Realizava-se pelas festas do Natal e pelo carnaval. No Rio de Janeiro os Cucumbis organizavam-se em sociedades carnavalescas que foram, segundo Luciano Gallet, a origem dos cordões e blocos atuais. Melo Morais Filho assinalou, no séc. XIX, a existência dos seguintes grupos: Iniciadores dos Cucumbis, Cucumbis Carnavalescos, Cucumbis Lanceiros Carnavalescos, Triunfo dos Cucumbis.

Além de ter designado um instrumento musical a que Pereira de Melo se refere sem o descrever, a palavra Cucumbi se aplicava na Bahia aos negros Congos, conforme informação de Melo Morais Filho. Diz este autor que no dia da circuncisão de seus filhos, os Congos e Munhambanas faziam uma refeição lauta do cucumbe, realizando-se o bailado dos Cucumbis, ao que se depreende de suas explicações confusas, após a comezaina. Em cucumbe, que registra sob a forma *cucumbre*, Artur Ramos vê a origem da palavra Cucumbi.

Sendo o seu nome uma designação regional brasileira dos negros Congos e existindo nos seus textos palavras africanas, os autores consideram os Cucumbis como de origem banto.

Os figurantes dos Cucumbis vestiam-se de tangas e cocares de penas, enfeitando-se com colares de corais, miçangas e dentes de animais. Armavam-se de arco e flecha e pequenos cacetes (grimas). Em duas versões conhecidas (Melo Morais Filho, Luis Edmundo) as personagens solistas do bailado eram o Rei, a Rainha, o Capataz (chefe do grupo), o Língua (embaixador), o Quimboto (feiticeiro), o Mameto (criança, filho dos reis), o Caboclo. A terceira versão existente (Manuel Querino) não enumera as personagens; por ela apenas se pode ver que o papel do Mameto é atribuído a um Guia. O rancho incluía na massa do pessoal "príncipes, princesas, embaixadores, áugures e (...) outros comparsas que dançam, tocam e executam coros" (Melo Morais Filho). Dos acompanhamentos instrumentais participavam ganzás, xequerês, chocalhos, tamborins, adufes, agogôs, marimbas e pianos-de-cuia.

O entrecho dos Cucumbis é o seguinte: Depois de desenvolver muitas danças, um dos dois grupos em que se dividem os dançadores, e que chamarei o do Rei negro, é atacado pelo outro grupo que, a julgar pelo Caboclo (sua personagem principal), é uma tribo de índios. O Caboclo mata o Mameto e o Língua vai, a mandado do Rei, comunicar a morte à Rainha. Chamado por esta, entra em cena o Quimboto que, sob promessas e ameaças, ressuscita com passes mágicos o Mameto e fulmina com um olhar o Caboclo. Mas este também ressuscita por meio de magia (do Quimboto?) e busca novamente matar o Mameto. Há batalha entre os dois grupos, sendo vencidos o Caboclo e seus índios.

Para terminar, o Quimboto ou casa com a filha do Rei, que lhe é dada em recompensa, ou recusa-a por já ser casado. E o grupo se encaminha para representar em outra casa ou em outro lugar, após as louvações e despedidas.

Vários autores ligam inexplicavelmente os Cucumbis aos Congos (dança dramática)*. Entretanto, os dois coincidem apenas pela morte e ressurreição "de um qualquer benefício", ocorrente em muitas outras de nossas danças dramáticas, como já vimos. A confusão parece derivar principalmente da crônica em que Melo Morais Filho descreveu o bailado dos Cucumbis. Empregando a palavra *congos* no seu sentido gentílico, Melo Morais Filho escreveu-a várias vezes com maiúscula, tal como ao explicar que os cucumbis (povo) eram os mesmos negros congos, usou maiúscula para as duas designações raciais. E que *congos* só entra na sua descrição com o sentido gentílico, se vê quando, depois de falar em "*balleto* selvagem dos Congos", ele escreve mais adiante "balleto congo".

Um outro motivo da confusão reside talvez no fato de que Luis Edmundo chamou de *Congada* os Cucumbis que descreveu e que informa terem sido realizados no Rio de Janeiro em 1811. Em primeiro lugar, suponho que esta data não se relacione seguramente com a versão apresentada. Na descrição de Luis Edmundo, o bailado se segue a uma coroação de reis negros na igreja da Lampadosa. Os documentos referentes exatamente a esta coroação foram desencravados do arquivo do templo por Melo Morais Filho. Ao apresentar os termos de eleição, Melo Morais Filho não nomeou nenhum bailado. Apenas fantasiou, conforme o pouco ou nenhum critério científico dos estudos de folclore do seu tempo, o que deviam ter sido as festas que se seguiram à coroação. Escrevendo não um trabalho folclórico, mas um livro de crônicas reconstituidoras do passado, Luis Edmundo aproveitou certamente o documento histórico que provava uma eleição de reis e festas negras na igreja da Lampadosa, juntando-lhe uma descrição e um texto de Cucumbis que diverge só em pouquíssimas palavras, da versão, talvez do fim do séc. XIX, dada por Melo Morais Filho. Que Luis

* É caso que necessita maior exame.

Edmundo tenha chamado de Congada a sua versão de Cucumbis, se explica de duas maneiras: a indecisão e mobilidade eterna da nomenclatura popular; uma falsa aplicação da palavra Congada, que ele teria suposto ser um nome genérico de cortejos coreográficos de negros Congos, quando é certo que Congada designa um tipo preciso de dança dramática.

Artur Ramos vê nos Cucumbis, como também nos Congos a que os associa, uma reminiscência de lutas entre monarquias africanas e, mais particularmente, das lutas do matriarcado, pela importância da rainha nas duas danças dramáticas.

Visto que a guerra é nos Cucumbis entre negros e índios, parece-me que mais seguramente se poderá aproximá-los dos Quilombos.

Junto com os Quilombos e englobando-a na mesma descrição, Pereira de Melo enumera outra dança dramática inspirada nos mesmos fatos e chamada *Quicumbres*. Aliás, dandolhes sucintamente o entrecho, o autor se refere a "Quicumbres e Quilombos" de um modo que não permite saber-se se tal designação compreende duas danças dramáticas versando o mesmo assunto, ou uma só: "Quicumbres e Quilombos eram *danças africanas* por meio das quais os negros representavam simuladamente combates havidos entre escravos foragidos e refugiados nos sertões do nosso país contra os indígenas, que, os aprisionando, vendiam-nos aos espectadores, sendo o produto empregado nas despesas da folgança. Este *divertimento* grotesco e espetaculoso alude ao célebre quilombo dos Palmares". (Os grifos são meus.)

Ora, além da oposição negro-caboclo (índio) existente nos Cucumbis, nos Quicumbres e nos Quilombos, um outro elemento me leva a pensar que os Cucumbis sejam a mesma coisa que os Quicumbres ou Quicumbres-e-Quilombos: a palavra Quicumbre soa para mim muito parecida ao tal *cucumbre* ou *cucumbe*, que Artur Ramos considera origem do nome dos Cucumbis. Por infelicidade não encontrei nenhuma das duas palavras em dicionários! O que posso dizer no momento é que, se a palavra Cucumbis (designando dança dramática) minha bibliografia só a registra no fim do séc. XIX, a dança dos Quicumbres já aparecia nas festas baianas pelo casamento de

D. Maria I, em 1760, como número de um *Reisado de Congos*. "Esta última representação teve lugar nos paços do Conselho, onde após as cerimônias de chegada do Rei e da Rainha, os sobas e mais personagens de sua guarda de honra deram começo à função, dançando as *Taiêras* e os *Quicumbres* ao som dos instrumentos próprios do seu uso e rito. Seguia-se a *Dança dos Meninos Índios* com seu arco e flecha" (Pereira de Melo).

Pelo desfecho dos Cucumbis, em que os índios são vencidos, é possível supor-se que os Quicumbres e os Quilombos, ou Quicumbres-e-Quilombos, não terminavam primitivamente pela derrota dos negros. A modificação final se teria processado quem sabe em conseqüência de uma reordenação semi-erudita e branca, feita nos últimos anos do século passado ou no limiar do atual.

Evidentemente, a ligação com o fato histórico brasileiro dos Quilombos não vem destruir a participação banto na origem dos Cucumbis, pois se sabe que os quilombos foram quase todos obra de negros Bantos. A celebração deveria partir normalmente de indivíduos do mesmo grupo étnico.

Catopês

Diz Pereira de Melo que durante as festas realizadas em 1760 no Rio de Janeiro pelo casamento de D. Maria I, foi apresentada, entre outras danças, "a de *Catupé*". Dois outros autores referem-se também a ela, recenseando-a, igualmente sem descrição e sem nenhuma indicação de zona e época, entre as danças de proveniência negra: Luciano Gallet e Nelson de Sena, que respectivamente registraram-lhe o nome com as formas *Catupês* e *Catopês*.

Segundo informações de João Dornas Filho, os *Catopês* existem ainda nas cidades de Serro e Conceição (norte do Estado

de Minas Gerais). São um cortejo de negros que tradicionalmente acompanhava as procissões de Nossa Senhora do Rosário, na segunda-feira do Espírito Santo, e que hoje, em vista da proibição eclesiástica, aparece apenas nas festas de São Pedro.

O bailado dos Catopês parece pertencer, em essência, ao tipo das primitivas Congadas e dos Maracatus, isto é, consiste apenas num cortejo real que se locomove ao som de cantos e não possui parte propriamente dramática. Eis a descrição e duas melodias que dele dá João Dornas Filho:

"Vestidos de saiotes de cetineta e damassé em cores vivas, usando um peitoral enfeitado de laçarotes, colcha de chitão às costas e capacete de penas e latilhas, são guiados pelo Mestre, que usa máscara de papelão e toca reco-reco, assessorado pelo Contramestre, que toca um pandeiro. Mestre e Contramestre se empenham sempre numa dança animada, seguida pelos demais pretos e pela Corte real, em que a Rainha, vestida de sedas caras, traz na cabeça uma coroa de prata juntamente com outra de rosas artificiais, tudo sobre uma cabeleira cacheada feita de fibra de piteira. E cantam, acompanhando a procissão de Nossa Senhora do Rosário". (Exs. 54 e 55)

54

João Dornas Filho: "A Influência Social do Negro Brasileiro".

Onde vai pará (3 vezes)
No Rosário de Maria.
Oiá!

55

João Dornas Filho: "A Influência Social do Negro Brasileiro".

Catopê, catopê
Maringa de fogo
Atrás d'ocê.

Turundu

O *Turundu* é uma dança dramática de que se tem notícia da existência apenas no município de Contagem (Minas Gerais), onde se realiza de 24 de dezembro a 6 de janeiro, e a 2 de fevereiro (festa da Purificação da Virgem, em que se celebra Nossa Senhora das Candeias).

Dela participa um grupo de vinte a trinta pessoas, dirigido e ensaiado por um chefe — o "deretor", posto que se transmite de pais a filhos. São figurantes principais os três Reis Magos, que se apresentam com máscaras de papelão.

O rancho anda pelas ruas, em busca das casas amigas que o receberão. Depois das louvações e pedidos aos donos da casa, canta-se diante do presepe "o manifesto do nascimento de Jesus", isto é, uma loa referente ao Natal. Tem início então o Turundu propriamente dito, que consiste na narração falada de histórias, a que se seguem danças sapateadas. Cada um dos Reis Magos conta casos "de princesas encantadas que aparecem no seio da floresta para guiá-los entre os perigos de animais fabulosos", que lhes dão presentes mágicos e acabam casando com eles. "Ao descrever o baile que então se realizara pelo seu casamento com a princesa, o mascarado, que se mantinha enco-

lhido no banco, põe-se de pé num salto, e seguido por todo o grupo dos foliões, se inicia o sapateado forte e barulhento, ao som dos instrumentos e das vozes." Os instrumentos são violas, caixas e chocalhos; os cantos usam quadras tradicionais, a julgar pelo único exemplo de texto fornecido por João Dornas Filho.

Dança-de-Velhos

As informações que possuo sobre a *Dança-de-Velhos* situam-na nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Goiás. Neste último Estado era conhecida pelo menos ainda em 1922, data do livro em que Americano do Brasil a descreve. Em São Paulo, Mário de Andrade soube que existiu tempos atrás neste século, na cidade de Franca. Melo Morais Filho assinalou-a no Estado do Rio de Janeiro no séc. XIX, em festas do Divino Espírito Santo.

Da informação que Mário de Andrade recebeu sobre a dança em Franca, consta apenas a observação geral de que "as personagens figuram velhos e mocinhas, como sempre representados por meninotes vestidos de mulher". Melo Morais Filho só se refere também aos participantes da dança, mas não fala na existência de homens travestidos de mulher: "Nisso apareciam os doze *velhos* cabeçudos com suas competentes lunetas, suas casacas de rabo de tesoura e de botões de papelão, andando curto, arrastando os pés, que seguiam para o tablado, às risadas dos espectadores, que lhes aplaudiam o desgarre".

O chamar de "cabeçudos" aos velhos faz pensar que eles usassem máscaras. De fato, os velhos se mostram mascarados na dança de Goiás, em que apareciam também os moços travestidos de mulher, tal como em São Paulo. Esta descrição goiana é a mais precisa, pois que indica coreografia, dando-lhe como figuras principais o batuque, a contradança, o rilo e o oito. Possivelmente a dança seria uma espécie de Quadrilha. Não só a

Quadrilha foi no Brasil chamada contradança e contradança francesa, como o Batuque (ver cap. seguinte) do Estado de Goiás se dança, por informação de Americano do Brasil, em fileiras opostas. Quanto à figura denominada *rilo*, a palavra parece deturpação nacional de *Reel*, nome de uma espécie de Quadrilha inglesa ou norte-americana. Segundo Wanderley Pinho que o refere e o chama *Rill da Virgínia*, o Reel foi muito dançado nos salões aristocráticos do Segundo Império (1840-1889). Ainda no princípio deste século, a autora mineira Alexina de Magalhães Pinto o chama *Reil*, explicando, justamente em concordância com a última figura citada da coreografia da Dança-de-Velhos goiana, que a disposição dos pares formava um 8. Por outro lado, esta mesma disposição lembra a Cana-verde portuguesa, que mais adiante encontraremos no capítulo sobre as danças.

Acompanham a Dança-de-Velhos goiana, violão e viola. Os dançarinos cantam quadras soltas, de que as amostras são como a seguinte, que começa por um verso-feito tradicional:

Esta vai por despedida
Por cima da flor da couve
Os anjos do céu me levem
Nos braços de quem me ouve.

A julgar por essas três referências, creio que se pode dizer que a Dança-de-Velhos não tinha, ou não tem, nenhum elemento representado nem nenhum assunto, sendo uma coreografia pura, desenvolvida por figurantes que se fantasiavam obrigatoriamente de velhos e moças.

Em Paracatu (cidade do norte de Minas Gerais, situada perto de Goiás) existe um bailado que me parece ser a mesma Dança-de-Velhos e se chama por lá *Caretada*. Dele tive notícia num acaso de conversa com uma senhora nascida no lugar, e que mais não sabia informar senão isto: a *Caretada* é um bailado em que, ao som de cantos, os figurantes simulam um combate à espada, desenvolvendo uma coreografia que é uma espécie de Quadrilha. Os participantes são só homens, que desempenham também os papéis femininos, vestindo-se de mulher. Antigamente, os componentes da Caretada se mostravam parte a pé, parte a cavalo.

Embora a senhora não se referisse ao uso de máscaras (sobre o qual lamentavelmente esqueci de pedir informações), o próprio nome do bailado garante que esse uso existe. Além do seu sentido mais corrente, "careta" tem também o de máscara de papelão; "Caretas" se chamavam as figuras cômicas que apareciam nas touradas e se chamam ainda hoje, no Nordeste, as personagens mascaradas do Bumba-meu-boi.

Danças Dramáticas Diversas

Além dessas danças dramáticas descritas, mais quatro existem sobre as quais apenas conheço referências.

Duas estão possivelmente mortas: a *Dança-dos-Jardineiros* e a *Dança-dos-Alfaiates*, que, em seguida à Dança-de-Velhos, se realizavam no Estado do Rio, no séc. XIX, por ocasião das festas do Divino Espírito Santo. Quem as nomeia é Melo Morais Filho nas suas "Festas e Tradições Populares do Brasil", nada adiantando senão que os figurantes se vestiam a caráter e que o costume vinha das "grandiosas festas do tempo do Rei". (D. João VI, cuja permanência no Brasil se estendeu de 1808 a 1821.) Com isso o autor quis significar, certamente, que elas eram um remanescente das danças das corporações de ofícios, o que realmente os seus nomes parecem indicar.

O Centro de Pesquisas Folclóricas, da Escola Nacional de Música, dirigido pelo prof. Luis Heitor Corrêa de Azevedo, colheu há pouco no Ceará uma dança dramática chamada *Cana-verde*. O material sobre ela ainda não foi publicado. Pelas notas breves que, por informações do prof. Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade publicou em um recenseamento que fez das danças dramáticas, só se pode saber o seguinte: "Este bailado cearense apenas no nome e na utilização de uma cantiga, se utiliza de uma dança tradicional. A sua parte

dramática nada tem que ver com o título''. Sobre essa parte Mário de Andrade acrescenta que, tal como na *Ciranda* amazonense e em algumas versões nordestinas do Bumba-meu-boi, existe nela um episódio em prosa ''em que a personagem cômica dum padre realiza toda uma imitação grotesca dos sacramentos da confissão, comunhão e casamento''.

O prof. Rossini Tavares de Lima teve a gentileza de me comunicar que em Angatuba e Barretos (São Paulo) e no Estado de Goiás realizava-se antigamente um bailado chamado *Dança-do-Diabo.* Os figurantes, com o busto nu, dançavam em torno de uma grande panela, cheia de álcool em combustão.

III — Danças

Se as características estruturais da música brasileira permitem dizer-se que a contribuição do negro é menor do que geralmente se supõe, a ninguém é possível contestar que a nossa coreografia derive quase exclusivamente dele. Embora se reduza a um certo número de elementos básicos, na sua maioria encontráveis em toda a parte, as nossas danças traem no seu espírito o largo fundo com que o negro contribuiu para formá-las e para dar ao brasileiro seu jeito característico de dançar. Esse jeito se revela não só no grande número de danças cujos nomes denotam provável origem africana, mas em coreografias populares e de salão importadas da Europa e assimiladas pelo nosso povo. O dengue nacional, herdado especialmente dos mulatos, aqueceu quanta dança pacata por aqui aportou, emprestando a todas uma riquíssima gama de meneios voluptuosos.

Como disposição geral dos bailarinos, a maioria das nossas danças enquadram-se em dois tipos fundamentais:

1) Formação em roda, com ou sem solistas no centro. As que estão no segundo caso são danças ou de origem portuguesa ou que pelo menos não revelam nenhum elemento por onde se possa identificar qualquer contribuição não-européia; a elas chamarei simplesmente *danças de roda*. As do primeiro caso mantêm mais ou menos claramente o cunho original africano. Caracterizam-se geralmente por um detalhe coreográfico: a umbigada, que pode ser real, estilizada ou substituída por um elemento que tenha a mesma função, isto é, trazer um novo

solista para a roda. São todas danças que pertencem ao tipo do *Batuque* ou *Samba*. Comportam, ademais, uma subclassificação em danças do tipo *Lundu*, compreendendo aquelas que talvez sofreram influência da coreografia espanhola.

2) Formação em fileiras opostas. A este tipo pertencem danças consideradas como de origem ameríndia e várias de criação presumivelmente nacional.

Destas quatro categorias, duas se compõem, em última análise, de danças solistas: as do tipo Samba ou Batuque e as do tipo Lundu. Realmente, nas danças destes tipos o conjunto dos que formam a roda não participa da coreografia, que é desenvolvida pelos indivíduos ou pares solistas que se destacam sucessivamente do círculo. Apenas nos outros dois tipos (danças de roda e em fileiras opostas) a dança é executada pela coletividade dos figurantes.

Para não repetir informações idênticas, gruparei de acordo com essa divisão as breves notícias e exemplos musicais sobre algumas de nossas danças. Não pretendo com isso fazer uma classificação delas. Qualquer generalização absoluta é ainda inatingível, dado o estado atual dos estudos de folclore brasileiro. Além do mais, a própria mobilidade da nomenclatura popular, em que um mesmo nome freqüentemente designa danças de tipo diferente, destroem qualquer veleidade de estabelecer grupos coreográficos rigorosamente delimitados. A divisão será apenas um método de trabalho, sem nenhuma rigidez, para facilitar a exposição do material.

Danças do Tipo Batuque ou Samba

Batuque e Samba

O *Batuque* parece ser, das nossas danças, a que dispõe de mais antigas referências. Sobre ele há informações no Brasil e em Portugal a partir do séc. XVIII. O Batuque é geralmente considerado proveniente de Angola ou do Congo, onde alguns

viajantes portugueses o encontraram com as mesmas características que apresenta entre nós. No seu tipo mais generalizado, consta de uma roda da qual fazem parte, além dos dançarinos, os músicos e os espectadores. No centro da roda fica um dançarino solista, ou um ou mais pares, a quem pertence realmente a coreografia. A dança consiste em meneios violentos das ancas, sapateados, palmas, estalar de dedos; apresenta como elemento específico a umbigada que o dançarino ou dançarinos solistas dão nos figurantes da roda que escolhem para substituí-los.

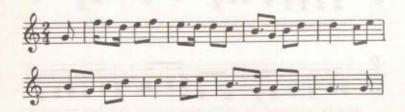
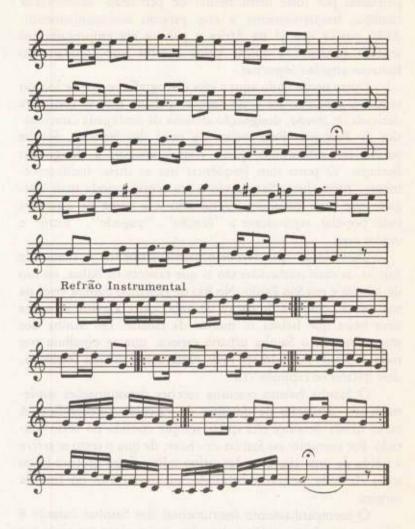
O Batuque está quase em desuso. Em São Paulo ainda o dançam em certas zonas, mas não existe nenhuma documentação atual sobre ele em outras regiões do país. Em 1935 colhi em Minas Gerais o Batuque seguinte, com a informação de que a dança morrera completamente no lugar onde o obtive. O segundo foi colhido no Ceará por Leonel Silva. O documento infelizmente não determina a data da colheita, nem traz texto. Além do interesse geral da sua melodia, esta peça apresenta dois elementos que a tornam muito importante, salientados pelo doador: a existência de um refrão instrumental, realmente constituído por uma sucessão de refrãos, que tem todas as características dos Baianos instrumentais nordestinos, de que adiante se tratará; e "a intervenção episódica do modo hipolídio, que é uma das constâncias da música brasileira, especialmente nordestina". (Exs. 56 e 57)

56

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas Gerais), em 1935.

A primêra imbigada
É o Rudorfo que dá. } *bis*
Também sô Rudorfo
Eu tamém quero dá. } *bis*

Batuque na cozinha
Sinhá num quê. } *bis*
Pra móde o batuque
Quebrei meu pé. } *bis*

57

D. P. M., Not. nº 86, Cod. nº 1. Colhido por Leonel Silva no Ceará. Doado por Mário de Andrade.

Mais do que como designação de uma dança particular, a palavra Batuque tornou-se corrente no Brasil como nome gené-

rico do tipo coreográfico que ela representa ou das danças acompanhadas por forte instrumental de percussão, aplicando-se também freqüentemente a esse próprio acompanhamento. Aliás, parece que já na África a palavra era empregada em sentido genérico, a julgar pelos autores que trataram do Batuque angola-conguense.

Outro nome dado aqui a essa coreografia, e que se tornou também genérico, foi o de *Samba*, palavra que se considera derivada de *semba*, designação africana da umbigada característica do Batuque. Pelo menos na pena dos letrados, Samba parece ter substituído quase completamente a designação Batuque. O povo com freqüência usa as duas, indiferentemente. Além disso, Samba viu o seu sentido ainda mais alargado que o de Batuque, estendendo-se a nome de qualquer baile popular, equivalente a "função", "pagode", "forró" e outros mais.

Das danças que recebem particularmente o nome de Samba, as mais conhecidas são as que existem na Bahia, no Rio de Janeiro e em São Paulo. No Rio de Janeiro o Samba vive, na sua forma primitiva de dança de roda, entre a gente sem eira nem beira que habita os morros da cidade. Do Samba dos morros nasceu o Samba urbano carioca, que se espalhou por todo o Brasil. Por não ser mais exatamente música folclórica, dele tratarei no capítulo VIII.

O Samba baiano costuma receber denominações suplementares, derivadas de detalhes de execução coreográfica. A razão desses detalhes está quase sempre contida no texto cantado. Por exemplo: no Samba-de-chave, de que o texto se refere à perda de uma chave, o dançarino solista finge procurá-la no meio da roda, sendo substituído ao encontrá-la no fim da cantiga.

O acompanhamento instrumental dos Sambas baianos é feito por pandeiro, violão e chocalho, aos quais se associam por vezes castanholas e berimbaus. Os cantos são tirados por um cantador que faz parte do grupo dos instrumentistas ou, mais raramente, pelo dançarino solista; a roda responde em coro. Não havendo refrão para o coro, o Samba recebe a denominação de *Samba-corrido*. Na maioria dos documentos conhecidos, os

textos compõem-se de um verso único, solista, a que se segue um refrão coral ou que é repetido como estribilho, pelo coro. A estrutura poético-musical do Samba baiano obedece, pois, à forma verso-e-refrão, já assinalada no primeiro capítulo como de possível origem negro-africana. Diz Edison Carneiro, um dos autores que mais detalhadamente descreveram o Samba da Bahia, que nas cantigas dele freqüentemente se intrometem quadras; em conseqüência deste enxerto, o texto real do Samba, dístico ou monóstico em verso-e-refrão, passa a desempenhar o papel de estribilho. Assim acontece neste exemplo, bem desenvolvido, em que o refrão inicia a cantiga e separa depois em dois dísticos uma quadra tradicional. (Ex. 58)

D. P. M., Not. nº 301, Cod. nº 4. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937.

Xô-xô Barata
Eu não sou parede não
Eu não sou quem você pensa
Você está malinganada
Xô-xô Barata
Eu não sou parede não
Eu não sou casa caída
Nem parede derrubada.

Este outro mostrará a forma mais corrente: uma melodia curta, com texto em dístico, certamente verso-e-refrão. (Ex. 59)

59

♩ = 92

Sem be - bê nu vou no sam - ba O quem dos pa - dre pa tu - a ban - da

D. P. M., Not. nº 265, Cod. nº 4. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937.

Sem bebê nu vou no samba
O quem dos padre pa tua banda.

Uma particularidade do Samba baiano é que nele a dança se realiza em forma de concurso, para se ver quem melhor executa o que os textos exigem do solista: quem melhor encontra a chave, quem melhor mexe com os quadris...

Além da umbigada específica do gênero, o Samba baiano possui como elementos característicos estritamente coreográficos, três passos fundamentais, infelizmente não descritos por ninguém: *corta-a-jaca, separa-o-visgo, apanha-o-bago.*

Como dança singular, o *Corta-a-jaca* ou *Corta-jaca* é conhecido pelo menos desde a segunda metade do séc. XIX, visto que o encontrei nomeado entre 1853-1855 por Melo Morais Filho. Apenas Manuel Querino fala mais claramente dele, defi-

nindo-o como "difícil sapateado popular, que requer enorme agilidade nos movimentos dos pés". Pessoalmente observei uma demonstração deste passo, que me foi feita em 1935 por um negro de Minas Gerais: consistia apenas num rápido avançar e recuar de cada pé alternadamente, com pequenos saltos e movimentos de corpo.

Outro elemento coreográfico que ocorre no Samba baiano é o *Miudinho*, em que as mulheres "avançam como se fossem bonecas de mola, com o corpo imóvel e num movimento quase imperceptível de pés, num ritmo rápido e sempre igual" (Edison Carneiro). O Miudinho teve vida como dança singular até o princípio deste século. No seu livro "Dez Anos no Brasil", publicado em 1835, Carl Seidler se refere ao Miudinho como "dança muito comum no Brasil, mas muito indecente". Tal apreciação me leva a supor que sua coreografia fosse então sensual feito a do Lundu, que costumava espantar a compostura dos nossos viajantes estrangeiros...

Durante a Regência (1831-1840), o Miudinho alcançou honras de dança de salão, executando-se por pares enlaçados. Nas zonas rurais de São Paulo transformou-se em uma das marcas das Quadrilhas. E apesar de defini-lo como dança antiga de sala, Valdomiro Silveira nos mostra, em um de seus contos, que em São Paulo o Miudinho foi também dança de solistas em centro de roda.

Como dança de roda, o Samba parece ter sofrido nas zonas rurais de São Paulo um certo abrandamento em relação ao tipo primitivo. Embora permaneça uma dança certamente movimentada, "dança de terreiro e de poeira" como diz Valdomiro Silveira, a principal modificação que apresenta, segundo as poucas e rápidas informações mais recentes, é a ausência da umbigada. Conforme uma descrição de Cornélio Pires, em São Paulo o Samba passou do domínio dos negros para o dos caboclos. Além do desenvolvimento coreográfico característico do tipo (roda com solistas no centro), essa descrição fornece apenas mais um detalhe: as mulheres solistas dançam com os braços erguidos, segurando, pelas duas pontas, um lenço sobre a cabeça. O acompanhamento instrumental é feito por violas, adufes e pandeiros.

Na cidade paulista de Tietê existe um Samba, em que os dançarinos se dispõem em fileiras opostas, homens de um lado, inclusive os instrumentistas, mulheres de outro. A coreografia consta de meneios, havendo solistas que se sucedem no espaço entre as duas fileiras. O texto poético registrado por Benedito Pires de Almeida ao se referir a esse Samba, é exatamente o mesmo de um Batuque que colhi em Minas Gerais, apenas com a substituição da palavra Batuque por Samba. Por informação verbal de pessoa que o observou, sei que em Tietê se dança um Batuque em que a disposição dos dançarinos é igual à desse Samba. Provavelmente os dois serão uma coisa só, chamada indiferentemente por ambos os nomes.

Em Goiás há igualmente um Batuque em fileiras opostas, em que entretanto se conservou a umbigada. Segundo Americano do Brasil, a ele dão por lá também o nome de Cateretê. O interesse desse Batuque goiano reside especialmente no aparecimento de figuras de Quadrilha na sua coreografia: a roda, a cadeia, o traversé. Esses detalhes autorizam a suspeita de que tanto nele, quanto no seu semelhante paulista, a primitiva disposição circular dos dançarinos foi modificada por influência da Quadrilha ou do Cateretê.

Mário de Andrade teve ocasião de observar em São Paulo uma modalidade de Samba de que a disposição dos dançadores se aparenta à destes últimos tipos, com a distinção de que as fileiras não são duas, mas várias, derivadas da disposição paralela dos dançantes em filas, tocadores de um lado, mulheres de outro:

T M M M

T M M M

T M M M

T M M M

Coreograficamente, este Samba estudado por Mário de Andrade diverge dos tipos mais freqüentes de Batuque ou Samba, pela movimentação que lhe é peculiar, por não ter a umbigada nem nada que com ela se pareça ou a substitua, e por ser uma dança essencialmente coletiva, sem nenhuma evidência

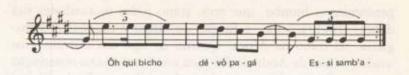
de bailarinos solistas. A não ser os instrumentistas, que dançam também, dela participam geralmente apenas mulheres.

Uma das características importantíssimas deste Samba é a existência nele de um momento preparatório, a que Mário de Andrade chamou de "consulta coletiva", em que o grupo dançador escolhe melodia e texto que vão servir para a dança. "O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes, é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, dá uma batida forte e entra no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentos começam tocando também, e a dança principia. (...) Assim que os instrumentistas principiaram tocando, avançam em fila para a frente. As filas de dançantes que os defrontam recuam. Depois são estes que avançam enquanto os instrumentistas recuam. A visão que se tem é dum bolo humano mais ou menos ordenado em filas, e que estreitamente apertado, num áspero movimento de inclinar e erguer de torso, avança e recua em poucos passos. A extensão de terreno que um Samba exige é portanto mínima, ao contrário do Jongo que forma rodas largas. Um terreno de cinco metros por cinco é suficiente para um Samba de trinta pessoas. Na aparência a coreografia é muito precária. Incerto rebolar de ancas, nenhuma virtuosidade com os pés, nunca vi a umbigada tradicional, nesses Sambas que observei. Apenas aquela marcha pesada para a frente e, no recuo, uns como que saltinhos ainda mais pesados, apesar de rápidos. Mas aquele inclinar e erguer de torso no avanço traz a nós, dotados do sal civilizado, uma sensação fácil de sensualidade."

Embora dispondo de duas únicas informações sobre coreografias semelhantes na África, Mário de Andrade achou que a deste Samba, embora divergindo da do Batuque ou Samba mais corrente, seja também "de origem africana e formação brasileira". Em abono da sua convicção e dos seus dois documentos, junto uma informação sobre o *Guineo*, dança negra proveniente

talvez da Guiné, que existiu na Espanha no séc. XVI. No Guineo a posição dos dançarinos se parece singularmente com a desse Samba. "A posição específica de dançar o Samba é conservar o corpo inclinado para a frente, flexionado nas ancas e nos joelhos." Sobre o Guineo informa Capmany: "Sus movimientos, ágiles y apresurados, debiam hacerse con las caderas y el cuerpo, encorvándose hacia adelante, según se desprende de las siguientes frases de Quevedo en su *Pragmática del Tiempo*: 'Item: vista la ridícula figura de los criados cuando dan a beber a sus señores, haciendo el Coliseo y el Guineo inclinando con notable peligro y asco todo el cuerpo demasiado..., mandamos quedar, de puro hacer reverencias, más encorvados que el diablo que traía sastres al infierno, y que estando delante de su señor y en presencia de muchos, se les caigan las calzas' ".

Quanto à estrutura poético-musical, os elementos principais deste Samba são os seguintes: a) melodia quadrada, em compasso 2/4; b) ritmo em geral de colcheias seguidas, com sincopação de colcheia entre semicolcheias, no 1º tempo; c) forma estrófica e métrica dos textos variável, embora predomine o dístico irregular; d) repetição de palavras ou de versos, para enchimento do texto e da quadratura melódica; e) desimportância das palavras como elementos intelectuais e lógicos, servindo apenas como elementos indispensáveis de realização do canto; donde preferência sensível pela improvisação; f) melodias com caráter geral de verdadeiros refrãos, dos quais fossem abolidas as estrofes. As características "d" e "e", freqüentes na música africana e afro-americana, provam, segundo Mário de Andrade, a origem africana próxima ou remota deste Samba e de outros tipos musicais, como o Jongo e o Coco. (Exs. 60 e 61)

60

Mário de Andrade: "O Samba Rural Paulista". Colhido em São Paulo, em 1934.

Coro: *Êssi samba aqui, veim di lá.*
Êssi samba aqui, veim di lá.

Solo: *Ôh qui bichu dê vô pagâ.*

61

Mário de Andrade: "O Samba Rural Paulista". Colhido em Pirapora (São Paulo), em 1937.

Solo: *Ai, bumba meu boi!*
Coro: *Na boléa.*

O instrumental deste Samba é todo de percussão. Nele predomina o bumbo, que tem, como todos os tambores nas danças afro-brasileiras, a função de dirigir e ordenar a coreografia, tal como na África. Quanto ao tipo dos instrumentos usados, Mário de Andrade fez para este Samba uma observação que se pode estender em geral a todas as danças afro-brasileiras em que predomina a percussão: os instrumentos não obedecem a nenhum critério seletivo, sendo livre a contribuição dos tocadores.

Quimbete. Chiba

Das várias danças consideradas designações regionais do tipo do Batuque ou Samba, uma está provavelmente morta: o *Quimbete*, de Minas Gerais. Talvez o mesmo aconteça com o *Chiba*, nome de dança e baile popular no Estado do Rio, sobre o qual não conheço nenhuma informação atual. Os folcloristas modernos que o referem parece basearem-se todos nas observações de Sílvio Romero, escritas no último quartel do século passado. Alguns autores dizem-no dança portuguesa, adotada e adaptada pelos negros no Brasil. Sobre o Chiba só encontrei duas passagens em livros portugueses. Numa, o autor define a dança e recorre a uns versos dela dados por Melo Morais Filho, a fim de esclarecer a origem brasileira do Fado português. Na utilização desse material, o Chiba é claramente tratado como fato estranho a Portugal. O autor da outra nota, terrivelmente obscuro, parece contestar uma aproximação do Chiba brasileiro ao Fandango português, feita por Teófilo Braga, que para isso se apoiou nas descrições de Sílvio Romero. Renato Mendonça e Nelson de Sena registram a palavra como africana, o primeiro grafando-a *Xiba*. Assim manda escrevê-la também o Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa que, além de lhe indicar o sentido de samba como brasileirismo, define-a como "antiga dança peninsular". Nesse Dicionário a palavra é femi-

nina. No Vocabulário Ortográfico da Academia Brasileira de Letras, é masculina.

Caxambu

Os nossos modernos folcloristas, apoiados certamente numa antiga informação de Pereira de Melo, concordam todos em afirmar que o *Caxambu* tem a sua zona geográfica limitada ao Estado de Minas Gerais. Sobre esta dança só encontrei duas notícias mais ou menos recentes, ambas de fonte literária. A primeira vem num conto, publicado em livro datado de 1920, de que a ação se passa no Estado de São Paulo; por ela apenas se sabe que a dança é sapateada (Valdomiro Silveira — "Os Caboclos"). A segunda notícia é constituída por um conto de Levy Rocha, publicado em 1937, que se reduz a uma descrição literatizada do Caxambu. Contém dados importantes, mas lamentavelmente o autor omitiu o lugar da história. Entretanto, depreende-se da narrativa que a dança se realiza a beira-mar, circunstância que a afasta, pois, completamente de Minas Gerais. Dois outros fatos podem-se ainda presumir da descrição: que a palavra Caxambu seja usada como sinônimo de Jongo, visto que o autor chama de *jongueiro* a um dançarino que salta na roda; que na dança não existe a umbigada, pois o solista apenas executa requebros diante de quem escolhe para substituí-lo. Além destas coisas incertas, este Caxambu apresenta dois elementos que o tornam digno de nota: primeiro, seus textos em dísticos, que um solista entoa e a roda responde; segundo, o fato de que esses dísticos (e possivelmente suas melodias) são improvisados pelos dançarinos solistas, que os elaboram aos poucos, apenas com a participação das palmas dos dançadores e dos toques dos tambores, e que são repetidos pela roda na sua forma definitiva. A improvisação solista seguida da fixação coletiva do texto (consulta coletiva) transparece perfeitamente deste trecho em que o autor descreve a entrada de um solista na roda: "Deu

umas voltas em torno, para abrir mais a roda, pulou em frente aos tambores, ajoelhou com um joelho só, estendendo a mão horizontalmente. A seu gesto tudo paralisou...

Ei! pemba! Eu vim lá de muito longe, pemba! Pra dançá Caxambu, pemba!'' E os da roda respondem já com o dístico:

> *''Eu vim lá de muito longe,*
> *Pra dançá caxambu''.*

Este detalhe, exemplificado em outros pontos do conto, liga poética e musicalmente este Caxambu ao Samba observado por Mário de Andrade e ao Jongo, com o qual se aparenta também coreograficamente.

Jongo

O *Jongo* é conhecido pelo menos nos Estados do Rio, Espírito Santo, São Paulo e Minas Gerais. No Estado do Rio existe, ou existiu, também uma dança chamada *Bendenguê*, considerada sinônimo ou equivalente de Jongo. Em São Paulo chamam ao Jongo também *Tambu*, nome derivado de um tambor usado nele e no Batuque; há mais, em São Paulo, uma referência ao *Corimá*, como dança semelhante ao Jongo.

A única descrição precisa de que se dispõe sobre esta dança, é a de um Jongo observado no Estado do Rio por Luciano Gallet. Como um detalhe que se acrescenta à coreografia geral das danças do mesmo tipo, este Jongo fluminense apresenta a circunstância de que o dançarino solista desenvolve a sua dança sapateada acompanhando-se com um chocalho. Às vezes há dois solistas na roda, no caso em que uma mulher provoque um homem para a dança. Ao solista cabe entoar a estrofe, a que a roda responde em coro com o refrão. A volta do solista para o círculo processa-se sem nenhum detalhe especial, retornando ele ao seu lugar no círculo quando o refrão está a terminar. Neste Jongo não há, portanto, a umbigada. Entretanto, ela existe nos Jongos de Minas Gerais e em São Paulo aparece também, real ou estilizada.

Pelas pouquíssimas referências que coligi, apenas se pode saber que o Jongo é uma dança negra violenta, acompanhada por instrumentos de percussão, especialmente tambores de vários nomes. Entre os tambores usados, em Minas Gerais se encontra o caxambu. Sendo comum no Brasil as danças receberem o nome de seu instrumento principal, a presença do caxambu nos Jongos de Minas reforça a suposição de que Caxambu e Jongo designam uma única dança.

Musicalmente, quase nada se pode informar ainda sobre o Jongo, pois a única melodia registtada em livro é uma colhida por Luciano Gallet no Estado do Rio. Nos arquivos da Discoteca Pública Municipal existe a melodia abaixo, registrada como de Jongo. Entretanto, pelo texto e pela melodia parece tratar-se de uma legítima Cana-verde. Acompanha-a a seguinte nota: "Foi colhido este Jongo na fazenda de São José dos Barreiros, onde o cantavam os escravos, antigamente. A informante" (recolhedora) "o escutou com acompanhamento de viola, mas no tempo de dantes o acompanhamento era feito por dois tambores, um grande, e um, chamado *candonguêra*, menor". (Ex. 62)

D. P. M., Not. nº 90, Cod. nº 1. Colhido por Clorinda Rosato na fazenda de São José dos Barreiros (São Paulo). Doado por Mário de Andrade.

A cana verde me disse
Que eu havéra de morrê
Minina minha minina
Porcerinha de graná,
Si tu tem tenção a outro
Não mi traga enganá.

Si eu subesse quem tu era
Quem tu havêra de sê,
Uma cartinha na porcêra
Para tu entendê
La li la la la li la
Li li la la la li la.

A cana verde me disse
Qu'eu havêra de morrê
Vai s'imbora, cana verde
Não me venha aborrecê
Vinte cinco jararaca
Vinte cobras e corá(l).

La li la la la li la
Li li la la la li la
Vai de roda vai de roda
Não me encoste na parede
Que o salão é muito grande
Pra dançã a cana verde.

No Jongo de São Luis do Paraitinga (São Paulo) encontra-se a consulta coletiva, elemento que o liga poética e musicalmente ao tipo de Samba já descrito e ao Caxambu. A consulta coletiva aparece também numa descrição de Jongo do litoral sul do Estado do Espírito Santo, feita por Rubem Braga: ''Cada uma coisa destas'' (texto) ''eles cantam três minutos, ou cinco, ou até mais, conforme o agrado. Quando acabam uma, ficam escolhendo outra. Um dos sujeitos fica no meio da roda, diante do que bate um tambor de barrica. Começa a dizer versos, até que dois deles agradam. Então o sujeito do tambor vai acompanhando com mais força e todo o mundo começa a cantar. Mas às vezes o sujeito pode ser convidado a sair do meio, porque não sabe botar Jongo''. Os textos anotados pelo autor desta descrição

são todos em dísticos irregulares, como os assinalados no Samba baiano, no Samba paulista e no Caxambu.

Disse Mário de Andrade que as melodias do Jongo, do Samba paulista que observou e dos ''Cocos nordestinos menos elaborados'' se confundem pela sua estrutura poético-musical.

Coco

O *Coco* é peculiar ao Nordeste e Norte do Brasil, onde é especialmente freqüente na zona litorânea. O seu nome, idêntico ao do fruto das palmeiras, abundantíssimas no litoral norte brasileiro, faz crer na possível formação nacional da dança, considerada por Mário de Andrade de ''próxima ou remota origem africana''.

A mais velha notícia sobre o Coco parece ser uma relação que o inclui entre várias danças usadas no Brasil na segunda metade do séc. XVIII. Nessa relação vem indicado que o seu acompanhamento era feito por cítara. Como esse instrumento jamais teve vida popular entre nós, tal indicação autoriza a suposição de que o Coco se dançava então nos salões. Autores modernos se referem também à execução do Coco em casas burguesas de Alagoas e Paraíba, mas como dança vinda do povo.

Das observações colhidas pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo no Nordeste brasileiro, resulta que as características principais dos Cocos nessa zona são atualmente as seguintes:

Formação dos dançarinos em roda, girando e fazendo meneios com o corpo. Pode haver ou não dançarinos solistas, no meio da roda. Em alguns tipos de Coco, os músicos fazem parte do círculo; em outro ficam fora dele, não participando, pois, da dança. No primeiro caso, os músicos são também, de preferência, os dançarinos solistas. Nas atitudes coreográficas dos solistas aparece, às vezes francamente, às vezes estilizada, a umbigada. Os músicos tiram o Coco, e os dançarinos cantam ou não, à vontade, o refrão. Os instrumentos são, em geral, pifes e

percussão ou os conjuntos conhecidos como Cabaçal. (Ver nota final sobre instrumentos.)

Em vista dessa descrição, talvez se possa dizer que coreograficamente os Cocos revelam duas fontes étnicas. De fato, se a umbigada é decididamente africana, a roda em movimento constante, se bem que encontrável também entre os ameríndios, parece característica portuguesa, freqüentando grande número das nossas danças de reconhecida procedência ibérica. Aliás, mesmo musicalmente certos Cocos têm uma ambiência de roda adulta portuguesa, conforme assinalou Mário de Andrade.

Segundo informações obtidas pela mesma instituição paulista, o povo nordestino divide os Cocos em *Coco-de-praia*, *Coco-de-sertão* e *Coco-de-roda*, embora coreográfica e musicalmente nada os diferencie. A identidade deles está perfeitamente garantida pela circunstância de que pelo menos uma mesma melodia foi encontrada nos três. Demais, as duas primeiras designações não têm a menor significação geográfica, pois que a Missão que recolheu esse documentário encontrou Cocos-depraia no interior.

No Estado da Paraíba existe também uma dança chamada *Toré*, perfeitamente igual ao Coco pela coreografia e pela música. A mesma dança é encontrável no Estado de Alagoas, onde a executam pelo menos na dança dramática dos Quilombos.

Além dos Cocos dançados, existe também uma espécie de Cocos mais lentos e mais líricos, de ritmo muitas vezes bem livre, que não têm destinação coreográfica e são englobáveis, portanto, no gênero das canções. Os Cocos canções apresentam uma grande variedade de nomes, que na sua quase totalidade se referem ao processo poético: Coco-de-oitava, Coco-de-décima, Coco-martelo, Coco-em-dois-pés, Coco-desafio, Coco-rimado, Coco-agalopado etc. Pelo seu caráter, o primeiro exemplo que dou abaixo parece pertencer aos Cocos canções e pode ser considerado sem favor uma obra-prima. O segundo, pelo seu corte rítmico e pela sua vivacidade, revela destinação coreográfica. (Exs. 63 e 64)

63
OLÊ LIONÊ

Lento quase recitativo
ardente e molengo

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 66. Colhido no Rio Grande do Norte.

Solo: *Da Bahia me mandaram*
Uma camisa bordada,
Na abertura da camisa
Tinha o nome da safada,
Lionê!

Coro: *Olê Lionê!*
Cadê Lianô?
Qu'eu tava na varanda
Quando a morena passô,
Lionê!...

64

CAPIM DA LAGOA

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 59. Colhido na Paraíba.

Solo: *Menina, si queres vamos,*
Não te ponha a maginá
Quem magina cria medo
Quem tem medo não vai lá.

Coro: *O capim da lagoa*
Viado comeu } *4 vezes*
Ai,
O viado comeu } *bis*
O capim da lagoa
Viado comeu. } *bis*

A forma dos Cocos é em estrofe-refrão. O refrão ou segue a estrofe ou se intercala nela. Poeticamente, apenas o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do Coco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas. A estrofe solista, em principal nos chamados especialmente Cocos-de-embolada, revela com freqüência o corte poético-musical da Embolada (ver cap. VII). Os Cocos obedecem em geral ao compasso 2/4 ou C.

Dança-do-Tambor

Neste tipo das danças aparentadas ao Batuque, alguns autores incluem ainda a *Dança-do-tambor*, do Estado do Maranhão. Parece que esta Dança-do-tambor resulta de uma confusão estabelecida em torno de um comentário de Nina Rodrigues, o iniciador dos estudos sobre o negro no Brasil. Referindo-se a festas sacras e profanas dos negros, com o nome de Dança-do-tambor Nina Rodrigues designou provavelmente os cultos fetichistas afro-brasileiros do Maranhão hoje chamados Tambor-de-Mina e Tambor-de-crioulo; ou então, mais seguramente, a dança ritual desses cultos (ver cap. IV). Eis o trecho que motivou a confusão, e em que a Dança-do-tambor, o Batucajé e o Candomblé religiosos aparecem ao lado do Batuque profano e do Maracatu meio religioso, meio profano: "Dos nomes dos instrumentos, dos fins *sacros ou profanos* (o grifo é meu) das festas, as danças africanas tomam entre nós denominações diferentes, tiradas das suas línguas: *dança-do-tambor*, no Maranhão; *maracatus* em Alagoas e em Pernambuco; *candomblés, batucajés, batuques* na Bahia etc."

Lundu e Danças Afins

Lundu

A coreografia do *Lundu* se reduz, em última análise, às mesmas linhas gerais do Batuque ou Samba: no centro de uma roda de espectadores, um par solista desenvolve a dança, que consta de sapateados, meneios acentuados dos quadris e umbigada. Embora seja dado como proveniente de Angola ou do Congo, o Lundu se distingue das danças do tipo Batuque ou Samba, e em que a origem africana é certa ou possível, por ter assumido, como dança especialmente urbana que foi, um certo polimento civilizado que transformou a áspera sensualidade primitiva do Batuque em uma volúpia langorosa e requebrada. Tanto mais que foi dançado também em salas burguesas.

A julgar por referências encontráveis em livros, parece terem existido alguns tipos coreográficos de Lundu. Freqüentemente encontram-se citações, por exemplo, ao *Lundu chorado.* Segundo um velho dicionarista da língua, o Lundu chorado era "dançado com afetação mais indecente ainda"; e sobre ele um escritor português informa que "atingiu o cúmulo da indecência, o sublime do canalhismo, o que jamais impediu que o bailassem nas salas de primor" (Pinto de Carvalho). Aliás, suponho que *chorado* equivaleria a dançado com capricho, com gosto, com realce e requinte das características e do espírito do Lundu. Com esse mesmo sentido de acentuação da maneira de se executar qualquer coisa, o verbo *chorar* aparece na gíria brasileira do pôquer, para exprimir a lentidão excessiva com que os jogadores verificam as cartas recebidas. E que a palavra tem neste sentido uso nacional, informa-o o "Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa".

Algumas descrições e gravuras existentes sobre o Lundu no séc. XIX parecem revelar certa influência da coreografia espanhola sobre ele, na postura geral do corpo, no alteamento dos braços sobre a cabeça, no uso de castanholas.

Pelas razões já expostas no primeiro capítulo, nada é possível afirmar a respeito. Tanto mais que o Lundu e seus parentes, as danças espanholas e a maioria das danças africanas, se enquadram perfeitamente no grupo coreográfico a que Curt Sachs chama de *danças convulsivas*, agudas ou atenuadas, existentes um pouco por toda a parte e muito entre os povos primitivos. O viajante francês Ribeyrolles, que por aqui andou no segundo quartel do séc. XIX, definira o Lundu como uma "espécie de convulsão inebriante"; sobre a coreografia espanhola, encontro em Capmany que alguém a resumira igualmente como "uma espécie de convulsão regular e harmônica de todo o corpo". Já Rugendas pensara, ao ver dançar o Lundu, numa influência negra na coreografia espanhola: "Outra dança negra muito conhecida é o Lundu, também dançado pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o Fandango ou o Bolero dos espanhóis não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança". Aliás, Capmany notou a semelhança em especial do Fandango com danças negro-africanas, mas recusou-se a admitir qualquer influência delas na coreografia espanhola, levando tudo à conta de mera coincidência entre danças oriundas de países de clima quente.

Entretanto, enquanto não se resolver o caso da influência negra na coreografia espanhola, as atitudes de corpo dos bailarinos de Lundu darão sempre o que pensar, visto que é certo que tanto no Brasil como em Portugal, onde também muito se dançou o Lundu, foram correntes muitas danças espanholas.

Creio que o mais antigo documento de que se dispõe sobre o Lundu no Brasil é uma carta de 1780, escrita por um antigo governador de Pernambuco ao governo português, sobre danças de negros brasileiros denunciadas ao Tribunal da Inquisição. Nessa carta o Lundu "dos brancos e pardos" do Brasil vem comparado aos "fandangos em Castela e fofas em Portugal". A *Fofa* foi uma dança sensual e desenvolta do séc. XVIII. Embora faltem quaisquer detalhes sobre ela, por essa e outras referências parece que se assemelhava estreitamente ao Lundu, ao qual talvez precedeu. Os portugueses a consideravam negróide. A Fofa teve tamanha voga em Portugal, que viajantes estrangeiros do séc. XVIII chegaram a considerá-la a dança característica do

país. Um deles, Dezoteux, a tal ponto se escandalizou com a "indecência" dela, que declarou não ousar descrevê-la. A Fofa deve ter sido dançada também no Brasil. Pelo menos em Pernambuco, onde o Padre Manuel Franco foi denunciado em 1711 numa "Relação sobre o deplorável estado a que chegou a Companhia de Jesus nesta província do Brasil", porque "dançava a Fofa (que é dança desonesta), com mulheres de má reputação..."

Embora citado por viajantes que estiveram no Brasil no segundo quartel do séc. XIX, parece que neste século o Lundu dança decai, cedendo o passo quase completamente ao Lundu de salão, o Lundu canção, meio lânguido meio picaresco. A voga do Lundu canção, vinda dos fins do séc. XVIII e acentuada no Primeiro Império, cabe muito ao mulato Domingos Caldas Barbosa. Nascido no Rio em 1740, de pai português e mãe angolense, Caldas Barbosa levou até Portugal o Lundu de salão, ao lado de outro gênero de canção — a Modinha, fazendo furor nos salões nobres e burgueses de Lisboa com as suas doçuras mestiças.

Ao contrário da Modinha, que no seu período de decadência desceu dos salões para a rua, o Lundu subiu das camadas populares para a burguesia e a aristocracia, que lhe deram um lugar nas suas festas mundanas e na sua música cotidiana.

Mário de Andrade acentuou a importância social dessa ascensão do Lundu. Antes do Lundu, a música, as danças e as festas dos negros eram consideradas um mundo à parte, que o branco escutava e via com condescendência, mas não permitia que entrassem no seu alvo mundo. O Lundu foi a primeira forma de música negra que a sociedade brasileira aceitou e por ele o negro deu à nossa música algumas características importantes dela, como a sistematização da síncopa e o emprego da sétima abaixada. Estas duas constâncias da música brasileira Mário de Andrade encontrou-as perfeitamente definidas num Lundu canção escrito pelo compositor Cândido Inácio da Silva nos tempos do Segundo Império, em 1834, época em que o resto da nossa música impressa se mostrava ainda sem nenhuma cor nacional. Esse documento, brasileiríssimo mesmo diante da música brasileira atual, parece

provar, segundo Mário de Andrade, que tais elementos já estavam nesse tempo perfeitamente fixados como caracterizadores da música afro-brasileira.

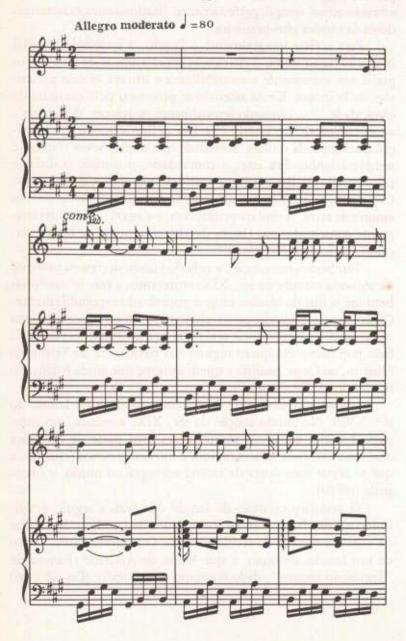
Para aceitar integralmente o Lundu, a sociedade colonial brasileira transformou-o em canção, libertando-se de uma coreografia que certamente a escandalizava e irritava as suas pretensões de brancura. E essa ascensão se processou pelo caminho da comicidade. "... cantando sensualmente os amores 'desonestos', as *mésalliances*", o Lundu "se fixa definitivamente na louvação da negra e da mulata. É verdade que muitas vezes cômico, e sempre risonho. Era este, a comicidade, o sorriso, o disfarce psicossocial que lhe permitiu a difusão nas classes dominantes. Caçoavam, ou pelo menos sorriam condescendentemente com os amores da terra. A mulata principiava, e a negra, sendo literariamente consentidas nas classes da alta e da pequena burguesia, como objeto de vazão sexual".

Também como canção, a vida do Lundu decresceu bastante na segunda metade do séc. XIX; entretanto, ainda se sustentou bem até o fim do século. Hoje é encontrado esporadicamente. Como dança, o Lundu provavelmente se limita agora a poucas zonas, sem ter importância real entre as manifestações coreográficas populares. Há quem registre sua freqüência no Triângulo Mineiro, no Oeste paulista e quem informe que ainda é dançado no interior do Estado do Pará.

Ignoro a existência de documentos musicais do Lundu do séc. XVIII. No Lundu canção do séc. XIX, a música, em compasso binário, apresenta muitas vezes uma parte de estrutura declamatória, com valores rápidos e intervalos curtos (estrofe), a que se segue uma outra de caráter coreográfico nítido, e sincopada (refrão).

O primeiro exemplo de Lundu que vem a seguir é atribuído a Xisto Bahia, famoso compositor de Lundus e Modinhas da segunda metade do século passado. O segundo é uma versão de um Lundu anônimo, a que Mário de Andrade chamou de "Lundu do Escravo", dado o assunto do seu texto. (Exs. 65 e 66)

65

1.º vez
2.º vez
1.º vez
2.º vez

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas Gerais), em 1935.

Iaiá você quer morrer,
Quando morrer morramos juntos,
Que eu quero ver como cabem
Numa cova dois defuntos.

Refrão: *Isto é bom, isto é bom,* } *bis*
Isto é bom que dói.

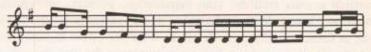
A saia de Carolina
Me custou cinco mil-réis
Arrasta mulata a saia
Que eu dou mais cinco e são dez.

Mulata levanta a saia,
Não deixa a renda arrastrar
A saia custa dinheiro,
Dinheiro custa ganhar.

Os padres gostam de moças
E os solteiros também
Eu como rapaz solteiro
Gosto mais do que ninguém.

66

"Papel e Tinta", ano 1º, nº 1.

Quando mia sinhô me disse:
— Pai Francisco, venha cá;
Traga lá papel e tinta
Que tu tá pra se casá,

Eu ficô todo sarapantaro,
Nariz de bezêro, caracanhá racharo.
Eu bem te rizia (*bis*)
Quebl'am bico, Jeremia.

O acompanhamento instrumental do Lundu, dança ou canção, era feito de preferência por instrumentos de cordas dedilhadas. Em Portugal era confiado à guitarra e ao bandolim, ou à viola. No Brasil um autor indica, para o séc. XVIII, cítara e viola. No entanto, o violão predominou como instrumento acompanhante dos Lundus. O piano também teve parte larga como acompanhador, principalmente no Lundu canção urbana, de vida burguesa e aristocrática.

Baiano ou Baião

O *Baiano* ou *Baião* parece ser uma dança usada apenas da Bahia para cima. Sobre ela se encontram referências neste Estado, em Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do

Norte, Ceará e Maranhão. É uma dança de pares solistas, um homem e uma mulher, com sapateados, palmas, umbigada, meneios e o uso de castanholas ou de um castanholar de dedos que as substitua. Em uma descrição feita por Sílvio Romero, no fim do século passado, o Baiano apresenta o detalhe de que os espectadores não formam a costumeira roda, mas se mantêm sentados ao redor da sala; entre eles o par solista vai buscar o seu substituto, com a clássica umbigada. Em outras descrições de que me sirvo, a umbigada aparece substituída por uma mesura ou pelo estalar castanholado de dedos diante do sucessor escolhido. Segundo informações colhidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura no Estado da Paraíba, o Baiano é dançado em roda, por mulheres e homens aos pares ou sozinhos (provavelmente, no centro da roda), sendo o ritmo da dança acompanhado por sapateados e palmas. Tanto Sílvio Romero como Rodrigues de Carvalho dão o Baiano como a dança característica do samba, usando esta palavra no seu sentido genérico de baile popular em que se executam danças movimentadas. O segundo desses autores é o único, de meu conhecimento, que se detém um pouco mais para descrever o Baiano. Só ele esclarece que na dança a mulher mantém os braços "abertos em compostura de abraço, e os dedos castanholando".

A observação interessa, porque parece dar mais estreitamento ao Baiano, as mesmas atitudes do Lundu. Realmente, creio possível a suposição de que o Baiano seja mesmo um outro nome do Lundu. Pelo menos uma vez, Pereira da Costa fala claramente em "lundu ou baiano". Entretanto, ao tratar particularmente do Baiano repete Sílvio Romero e se dispensa de descrever a dança, por considerá-la muito conhecida. Sílvio Romero não aproxima as duas danças, o que talvez se explicasse pela circunstância de que não tivesse encontrado mais o Lundu dança nas zonas onde fez suas pesquisas folclóricas. De fato, se Sílvio Romero foi quem forneceu as primeiras e rápidas informações sobre o Baiano, parece que ele jamais se referiu ao Lundu dança. Ainda em abono da ligação coreográfica Baiano-Lundu, encontro no "Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa" que Baiano é o mesmo que *Chorado*, dança. Ora, já

vimos que *chorado* foi qualificativo aplicado ao Lundu. O Lundu deve ter tido grande importância na Bahia, visto que vários autores do século passado consideraram este Estado como o seu centro e foco irradiador. Dessa importância nasceria a designação de Baiano, que lhe teria sido justaposta. Assim, de uma provável expressão *Lundu baiano*, denominadora pelo menos de um Lundu do séc. XIX, o povo fixou talvez apenas a indicação regional. Na Paraíba o povo considera o Baiano, a que chama também *Baiana*, proveniente da Bahia. Parece que em outras partes do Brasil o Lundu também seja tido como originário desse Estado: ao assinalar sua existência em Minas Gerais e São Paulo, Cornélio Pires o define como "sapateado baiano".

Confundindo-se, pois, com o Lundu ou sendo um seu derivado, o Baiano se distingue dele nestes pontos: por comportar, durante a dança, improvisos e desafios dos cantadores, tal como informam no séc. XIX Sílvio Romero e modernamente Rodrigues de Carvalho; por ser também música exclusivamente instrumental, embora destinada sempre à dança. Neste último aspecto ele existe no Estado da Paraíba e freqüenta o Bumba-meu-boi, em que ocorrem para as danças das figuras Baianos cantados e Baianos instrumentais. Os instrumentos são, neste caso, os empregados normalmente no bailado. Como dança de vida própria, o principal instrumento acompanhador do Baiano é a viola, a que se juntam, segundo as informações de que disponho, pandeiro em Sergipe, botijão na Paraíba e rabeca no Maranhão. Quanto às suas características especificamente musicais, os Baianos são melodias sincopadas, parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outras que revelam no seu corte rítmico que se destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a freqüência de refrãos instrumentais em curtos arpejos.

A principal zona do Baiano parece ser hoje o Estado de Pernambuco. Pelo menos assim o diz a poesia popular, considerando-o especialidade dos pernambucanos...

Cavalo-marinho
Dança bem baiano,
Bem parece ser
Um pernambucano

diz um canto de Bumba-meu-boi; e uma enumeração poética das qualidades de vários Estados do Brasil afirma:

São Paulo para café,
Ceará pra valentão,
Piauí pra vaca brava
Pernambuco pra baião...

Como última informação, resta-me dizer que no Nordeste e Norte se chama também *baião* ou *rojão* a um pequeno trecho puramente instrumental que nos Desafios, os contendores executam para dar tempo ao adversário de preparar a sua resposta. Conheço um único exemplo musical do caso, em que esse intermédio é um curto e legítimo refrão instrumental de Baiano. A palavra *rojão* explicaria tratar-se de um Baiano acelerado de andamento, visto que sua aplicação corrente implica sempre um sentido de esforço; ou então indicaria o contraste de andamento com a parte cantada, porque de fato o *rojão* é mais rápido que esta. Entretanto, o "Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa" registra-a na sua acepção musical com o sentido de "toque de viola arrastado".

Chula

A *Chula* é uma dança e um tipo de canção de origem portuguesa. Como canção já era referida em Portugal no séc. XVI; no Brasil, sua existência como dança está documentada pelo menos desde o princípio do séc. XIX.

A palavra Chula aparece nos autores brasileiros com sentido muito impreciso, designando ora uma dança singular, ora música destinada a várias danças populares. Entretanto, parece ter sido confundida aqui com o Lundu e o Samba. Não só diversos autores a disseram derivada do Lundu ou o mesmo que ele, como em outros a Chula é empregada claramente no sentido de música para se dançar o Samba. Em São Paulo a

Chula recebe também, em certas regiões, o nome de Fandango, o que reforça a sua ligação com o tipo coreográfico do Lundu. Talvez que em Portugal ela se aparentasse igualmente ao Lundu ou ao Fandango, pois que, contradizendo informações de modernos autores portugueses, que a dão atualmente como pacata e honesta, os dicionaristas do séc. XIX a definem como dança imodesta. De qualquer modo, a Chula se liga entre nós à noção de dança violenta, lasciva, sapateada, requebrada, acompanhada de palmas, e em que costuma aparecer também a umbigada.

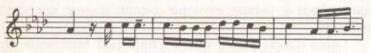
Como dança, parece que a Chula caiu totalmente em desuso e como canção já é rara. Nesta forma permanece ainda, ao que se sabe, na Amazônia e no Nordeste, sendo que na Amazônia a palavra parece ter a significação genérica de cantiga.

Os exemplos conhecidos da Chula canção revelam, como característica mais evidente, a alternância do ritmo sincopado afro-brasileiro com séries de valores iguais (geralmente semicolcheias), muitas vezes construídas sobre um único som. Por esse lado eles se aparentam de certo modo aos Lundus. Além disso, esses exemplos costumam apresentar alguns desenhos melódicos nitidamente portugueses, que mantêm na Chula canção brasileira a lembrança das suas origens, apesar de sua provável ou certa diferenciação musical da Chula lusitana. (Exs. 67 e 68)

67

CHULA PAROARA

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 85. Colhido na Amazônia.

Senhora dona Teresa
Fui ontem desempregado } *bis*
O feijão está muito caro
E a carne seca é fidalga! } *bis*

Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três,
Sinhá Teresa não me pega desta vez!
Sinhá Teresa me fez das suas,
Pegou-me a roupa, jogou na rua!

As mulheres por natureza
Carrega sua fé segura: } *bis*
Quanto mais mente mais fala,
Quanto mais fala mais jura. } *bis*
Dou-lhe uma, etc.

As mulheres quando resolvem
Falar da vida alheia } *bis*
Principia na lua-nova
Acaba na lua-cheia. } *bis*
Dou-lhe uma, etc.

Moça feia quando casa
Julga logo por feliz; } *bis*
Passa uma pela outra
Arrebitando o nariz. } *bis*
Dou-lhe uma etc.

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 72. Colhido na Amazônia.

Vira a bombordo
A boreste
E à proa
E à ré
Vira pra aqui,
Pra acolá!
Não sei se isto é bom
Se não é,
Vira isso pra lá!

O acompanhamento da Chula canção é feito por violões. Na dança aparecem, segundo referências várias, violão, cavaquinho, viola, pandeiros, castanholas ou imitação delas com os dedos. Apenas um autor inclui o ganzá e outro, o caxambu.

Cachucha

A *Cachucha*, dança originária da Espanha e de coreografia igual à do Fandango e do Bolero, foi popularíssima aqui e em Portugal desde os primeiros anos do séc. XIX. Dançava-se em ambos os países com esta melodia bem espanhola, que entre nós acabou virando acalanto. (Ex. 69)

69

Pereira de Melo: "A Música no Brasil", p. 94-95.

Maria Cachucha
Quem te cachuchou?
Foi um frade Loyolo
Que aqui passou.

Maria Cachucha
Com quem dormes tu?
Eu durmo sozinha
Sem medo nenhum.

Maria Cachucha
Com quem dormes tu?
Eu durmo com um gato
Que faz miaú.

No Brasil a Cachucha se dançava, segundo Manuel Querino (único autor que a ela se refere menos rapidamente), do mesmo modo que o *Lundu do Marruá*, ou Mon-roy, que aparece muito espanholado na descrição: "Duas pessoas na posição de dançarem a valsa, davam começo ao Lundu. Depois apartavam as mãos; levantavam os braços em posição graciosa, a tocar castanholas continuando a dança desligados".

Sorongo

No Brasil se dançou também o *Sorongo*, que na Espanha se escreve *Zorongo*. Na Espanha o Zorongo, dado como de origem cigana, apareceu no séc. XVIII segundo um dos autores em que me baseio, no séc. XIX segundo o outro. Pertencia, como a anterior, ao tipo do Fandango ou do Bolero. No Brasil os autores que têm tratado do Sorongo consideram-no dança de origem africana, existente (outrora?) na Bahia e em Minas Gerais, e o incluem entre as danças do tipo Batuque ou Samba. Entretanto, só encontrei até hoje uma informação precisa sobre o Sorongo no Brasil, exatamente na Bahia. Trata-se de uma relação de danças de salão usadas na Bahia no séc. XIX e feita por Manuel Querino; excetuando-se o Lundu, todas essas danças são européias. O Sorongo vem descrito após a Cachucha. Sua coreografia aparece com ares francamente espanhóis, apresentando a característica da grande movimentação pela sala, encontrável na Jota e no Bolero: "O Sorongo, em que dançava uma só pessoa,

desenvolvendo com apurado gosto, figuras determinadas com os pés, procurando sempre os ângulos da sala, onde fazia curta demora, e depois rodeava todo o espaço, obedecendo ao compasso da música adaptada''.

Não possuo nenhuma documentação que o prove seguramente, mas desconfio que a existência do Sorongo em Minas Gerais tenha sido resultado de confusão. O primeiro estudo a referi-lo nesse Estado, como dança de origem negra, é de Luciano Gallet e data de 1928. Suponho que, para a informação, o autor se baseou nas ''Cantigas das Crianças e do Povo'' de Alexina de Magalhães Pinto. Esta autora mineira enumera o Sorongo entre as danças ainda por coligir e descrever, embora não fique claro se todas elas eram conhecidas em Minas. Com exceção do *Tatu*, certamente nacional, essas danças enumeradas por Alexina de Magalhães Pinto são todas estrangeiras e de salão; o Sorongo aparece nesta companhia: ''O *Solo-inglês*, o *Sorongo*, o *Minueto* encontram-se impressos nas casas de música''. Apesar de não existir outra documentação a respeito, o fato de suas músicas terem andado impressas prova que o Sorongo foi dança bastante vulgarizada no Brasil.

Sarambeque

O *Sarambeque* parecia-se provavelmente com o Lundu. Um século antes das primeiras notícias hoje existentes sobre o Lundu, isto é, nos meados do séc. XVII, o Sarambeque já era conhecido na Espanha e em Portugal. Considerado em Portugal como de origem negra, na Espanha como proveniente das Canárias, o lascivo e desenvolto Sarambeque se vulgarizou no séc. XVII nos dois países e certamente se deixou influenciar pela coreografia hispânica. Em Portugal foi dançado até nas casas nobres e viveu pelo menos até o séc. XVIII. Na Espanha, onde se chamou também *Zumbé*, teve honras de palco, com ''entre-

meses especialmente a eles dedicados'', e deu celebridade a dançarinos profissionais que se fizeram professores dele.

A mais velha referência ao Sarambeque no Brasil encontra-se, ao que me conste, em uma reconstituição de danças do fim do séc. XVIII feita por Luis Edmundo, que a engloba com o Lundu numa única descrição coreográfica. Os demais autores brasileiros dizem apenas que o Sarambeque é uma modalidade regional do Batuque, limitada a Minas Gerais. Parece que todos se basearam numa indicação de Pereira de Melo, que no princípio deste século registrou o Sarambeque não claramente como desse Estado, mas entre danças negras (Samba, Sarambu) ''muito semelhantes ao Caxambu de Minas Gerais''.

Tirana

A *Tirana* foi uma dança cantada e canção que importamos da Espanha e que se generalizou por todo o Brasil. Pertencendo ao tipo do Fandango, alcançou seu apogeu na Espanha no decênio 1780-1790. Por esta ocasião deve ter ela entrado no Brasil, pois que em 1790 dançaram-na em uma festa de sociedade em Cuiabá (Mato Grosso). No Brasil como na Espanha, requebros e sapateados parece terem sido suas caracterizações coreográficas. Do seu contacto com o Lundu, a Tirana adquiriu entre nós provavelmente a umbigada, que um autor informa ter existido nela. Executada desse modo, semelhante ou próximo ao original, a Tirana foi dança de solistas em centro de roda, a julgar pelas brevíssimas referências de que se dispõem. Como dança de roda ou de ''par solto e sapateado'', ela freqüentou ou freqüenta os fandangos do Rio Grande do Sul, de que adiante se tratará.

De dança, a Tirana brasileira transformou-se, ao menos na Bahia, em um tipo de canção, habitualmente cantada ao desafio nos trabalhos de lavanderia à beira dos rios, na roça, nos enge-

nhos e pelos tripulantes das canoas e jangadas que navegavam pelos grandes rios. Esse costume de se cantarem Tiranas ao desafio chamava-se, segundo Pereira de Melo, *arrazoar*.

Tanto no seu aspecto de dança cantada quanto no de canção, a Tirana parece estar em desuso. Seu desaparecimento, ou sua quase extinção, foram há muito tempo assinalados por vários autores. A documentação musical existente sobre ela é muito escassa. Do seu tipo coreográfico parece que o único exemplo registrado em livro é o seguinte, colhido no Rio Grande do Sul. (Ex. 70)

70

Moderato
Nãome quis bem. A- go- ra voudes-pre-zá-la, vou ser ti- ra-notam -
Sapateado
bém.

Contreiras Rodrigues: "Amores do Capitão Paulo Centeno", e Walter Spalding: "Poesia do Povo". Transcrito na "História da Música Brasileira", de Renato Almeida, p. 81-83.

Eu amei uma tirana
E ela não me quis bem.
Agora vou desprezá-la,
Vou ser tirano também.

Este documento revela traços espanhóis bem definidos, a começar pelo compasso 6/8, característico das Tiranas da Espanha.

Entretanto, os cinco exemplos que nos ficaram da Tirana canção são perfeitamente brasileiros. Diz Pereira de Melo, que os registrou no seu livro "A Música no Brasil": "Constam de uma pequena frase musical em que só encontram traços do ritmar africano e traços do ritmar espanhol, sendo deste último em muito maior escala. A fusão destes dois traços sendo de origem indígena caracteriza a Tirana brasileira destacando-a da espanhola". Não sinto esse espanholismo em larga escala. Realmente, o exame dessas Tiranas revela a presença nelas de um pequeno elemento rítmico muito freqüente na música espanhola ♫ ♩ sobre o qual é construída toda a primeira Tirana; mas ele se dilui de tal modo na contextura geral das peças, que não lhes chega a dar nenhuma cor de Espanha. A síncopa está sistematizada nessas Tiranas como colcheia entre semicolcheias; freqüentando ora o 1º tempo ora o 2º do compasso binário 2/4, só não existe no primeiro documento. Embora a síncopa seja assinalada por alguns autores (Rafael Mitjana e Mary Neal Hamilton, por ex.) como constância da Tirana espanhola, principalmente no refrão, a sincopação das peças de Pereira de Melo é bem do Brasil. Demais, preciso dizer que nos exemplos de Tiranas espanholas que pude analisar, não vi síncopas legítimas, mas apenas a ocorrência rara de síncopas irregulares. Assim, na longa e famosa "Tirana de la Caramba" encontra-se este tipo de sincopação irregular no 28º e 30º compassos: 6/8 𝄾 ♫ 𝄾 ♫ ♩ | ♩

Na também famosa "Tirana del Tripili", aproveitada por Mercadante na Abertura de "I Due Figaro" e por Granados na primeira das suas "Goyescas" para piano, a síncopa aparece deste modo no começo da peça:

3/8 ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ Na Tirana da Tonadilha "Los Embusteros" (1786) apresenta-se deste modo nos compassos 2-3, 10-11, 22-23: 3/8 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ‖ ♫ ♩ | ♩ ♫ | ♩ ‖

Outra característica que afasta enormemente as peças de Pereira de Melo das Tiranas espanholas, e possivelmente das Tiranas que se cantaram no sul do Brasil, é a presença no segundo documento (de que o início se assemelha ao início do

quinto), de um ritmo de semicolcheias seguidas, muito assimilável às Emboladas; esse caráter de Embolada, nítido no texto do quinto documento (ex. 71), é menos sensível nos outros. O mesmo parentesco com as Emboladas costuma aparecer também no refrão das Chulas e dos Lundus, o que vem a ligar sensivelmente essas Tiranas a estes gêneros. Por outro lado, sendo a embolada presente nos textos provavelmente solista e coincidindo nos documentos sempre com a segunda frase musical, resulta que tais Tiranas obedecem à forma coro-e-solo, em vez do comum solo-e-coro. Ora, essa forma é freqüente nos Cocos-de-embolada e no Samba rural paulista, tendo sido assinalada por Mário de Andrade como de origem africana, freqüentando a música americana em geral. (Ex. 71)

71

Pereira de Melo: "A Música no Brasil", p. 102.

Oh! sinhá minha vizinha
Me guarde uma coisa boa
Uma coisa muito boa
Que não me faça mal.

— Sou pássaro preto
Sou azulão
Debaixo d'água
Sou mergulhão.
Sou padre-mestre
Sou sacristão
Subo no púlpito
Prego sermão.
— Sou linha fina
De carretel
Bolem comigo
É porque quer.'
Arrenego do fado
Que o homem tem
Apanhando chorando
Querendo bem.

Carimbó

Sobre o *Carimbó* só tenho duas notícias. A primeira é uma referência rápida de Renato Almeida que, registrando a sua existência na ilha de Marajó, define-a como um "samba de roda, com violas e instrumentos de percussão".

A Discoteca Pública Municipal de São Paulo filmou em São Luís do Maranhão um Carimbó completamente distinto deste e que sugere logo a idéia de que devia ser como ele o primitivo Lundu, antes de se requintar ao contacto da sociedade burguesa. Pelo filme e pelas informações que o reforçam, o Carimbó é uma dança solista, com a circunstância singular de que não tem canto. Acompanha-a exclusivamente um urucungo, a que dão o nome de marimba. A coreografia, no filme executada por uma negra, consiste simplesmente num amplo mas sereno rebolar de ancas, ficando a bailarina ora num único ponto, ora circulando lentamente por um espaço restrito, de uns dois metros quadrados no máximo.

Comporta e Arrepia

Entre as danças em desuso se poderá recensear talvez como pertencente ao tipo do Lundu a *Comporta*, a que o Padre Lopes Gama se refere como dançada entre nós na segunda metade do séc. XVIII, ao som da cítara. A Comporta existiu em Portugal também no séc. XVIII, onde a encontro, numa relação de danças, ao lado do Fandango, do Lundu, do Cumbé (dança negróide que de Portugal passou para a Espanha). Dado o parentesco existente entre estas três danças, é possível supor-se que a Comporta pertencesse à mesma família coreográfica.

Nessa mesma citação portuguesa aparece a *Arrepia*, que talvez se tenha dançado ou ainda se dance no Brasil, pois no "Terra de Sol" de Gustavo Barroso encontro referência a uma dança do Norte chamada *Arrepiada*. O autor não a define, mas a ela e a outras acompanha da explicação de que as danças dos sertanejos nortistas são todas requebradas, sapateadas e têm a umbigada. Entretanto, a informação é insegura: em outro livro Gustavo Barroso fala em uma dança a que chama *Xerém*, espécie de "Schottisch" com sapateado, e que talvez seja a mesma Arrepia, visto que o texto exemplificado começa exatamente com esta palavra. Ora, é freqüente nas nossas danças o batismo proveniente de palavras empregadas usualmente nos textos delas.

Danças de Roda

As nossas danças em círculo, que não têm coreografias solistas e nem a umbigada que africaniza as do tipo Batuque ou Samba, talvez provenham das rodas adultas portuguesas. Pelo menos seus nomes são portugueses e provavelmente adquiriram aqui o seu sentido coreográfico. Das mais conhecidas (melhor se

dirá: famosas), documentadamente de origem portuguesa são a *Cana-verde* e a *Chimarrita*, esta vinda dos Açores. A elas se junta a *Ciranda*, que entre nós se limita quase inteiramente ao domínio infantil, mas ainda existe como roda adulta no Norte, em Goiás, em São Paulo e no sul de Minas. Em Goiás a chamam *Sarandi*; no sul de Minas encontrei-a com o nome de *Serandina* (à moda da *Seranda* minhota) e registrei esta variante da sua melodia tradicional, curiosa pela presença da sétima abaixada. (Ex. 72)

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

"*Verso*"-*refrão*: *Ôh! serena, ôh! serandina,*
Moça vamo serená. } *bis*
Vamo dá mais uma volta,
Outra mêlha (meia) vamo dá,
1 { *Vamo dá mais outra mêlha,*
Quem tá bem deixa ficá.
2 { *Vamo dá mais outra mêlha,*
Pula adiante, troca os par.

Lá do céu caiu um cravo
De tão alto desfolhou. } *bis*
Quem quisê casá comigo
Vá pedir quem me criou. } *bis*
Ôh! serena etc.

Quando se repete o "verso"-refrão depois de cada quadra, ora se cantam os versos marcados 1, ora os 2.

As danças de roda vivem especialmente no centro e sul do Brasil, onde partilham com as danças em fileiras opostas as preferências do povo. O predomínio nestas zonas destes dois tipos coreográficos, possivelmente de origem européia e ameríndia, contrasta com o negrismo bem evidente das danças do Nordeste e Norte. Essas diferenças se explicam pelo fato de que o Centro e Sul receberam negros em muito menor quantidade que o Norte, chegando o seu contingente a ser diminuto nos Estados do Paraná e de Santa Catarina e quase nulo no Rio Grande do Sul.

São as danças de roda as que em São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul participam dos fandangos. Nestes Estados, *fandango* em geral significa baile popular, especialmente rural, no qual se dançam danças regionais em que o sapateado é mais ou menos uma constância. A transformação brasileira de "fandango" em palavra genérica faz supor que essa dança espanhola tivesse sido muito praticada no Brasil, a exemplo do que ocorreu em Portugal. Entretanto, faltam documentos a respeito.

As danças dos fandangos têm uma infinidade de designações, embora no geral se reduzam todas à mesma coreografia: Tirana, Tatu, Sabão, Balaio, Cará, Xará, Galinha-morta, Serrana, Feliz-amor, Feliz-meu-bem, Ribada, Pega-fogo, Salu, Cerra-baile, Bambaquerê (nome de provável origem africana), Pinheiro, Pagará, Recortado, Retorcida, Benzinho, Benzinho-amor (a mesma?), Candieiro, Chico-puxado, Chico-de-roda, Caranguejo, João-Fernandes, Meia-canha, Sarrabalho (Rio Grande do Sul); Anu, Chico ou Nhô-Chico (Rio Grande do Sul, Paraná); Chimarrita, Dandão, Quero-mana (Rio Grande do Sul, Paraná, São Paulo); Rocambole, Faxineira (São Paulo); Tonta, Cana-verde (Paraná).

Dessas danças, de que algumas encontraremos mais adiante, várias usaram-se também em outras regiões do Brasil, onde não ocorre o designativo "fandango". O *Sabão* foi dançado em Pernambuco na segunda metade do séc. XVIII. O *Anu*, Melo Morais Filho viu-o dançado, no séc. XIX, por ciganos do Rio de Janeiro, ao lado da *Serra-baia* (talvez o mesmo que o Sarrabalho, Cerra-baile do Rio Grande do Sul) e do Fandango espanhol; deve ter existido também em Minas Gerais, a julgar por duas quadras registradas por Carlos Góis e que são do mesmo tipo das empregadas na dança do Rio Grande do Sul. O *Balaio* lembra um Lundu que foi muito vulgarizado, composto segundo Pereira da Costa entre 1841-1844. Entretanto, pode não haver ligação nenhuma entre os dois, pois que *balaio* é palavra que aparece nos textos de várias cantigas e danças (uma Chula baiana, um Samba baiano, um canto de despedida de Bumba-meu-boi, e nesse mesmo Lundu) com o sentido malicioso de quadris femininos. O *Candieiro* e o *Caranguejo* foram populares no país todo e sobre eles há referências desde o séc. XIX; hoje creio que vivem exclusivamente como cantigas de roda infantis. Também o *Pinheiro* tem a mesma função em outros pontos do país. O *Tatu* existe em Goiás e no sul de Minas Gerais, onde colhi duas melodias com que o dançam e que transcrevo abaixo. O refrão da segunda, além de documentado em várias cantigas do nordeste brasileiro, é empregado também, e parece que obrigatoriamente, no Tatu de Goiás. O Tatu goiano apresenta a particularidade de que no centro da roda um dançarino-cantador narra e mima uma caçada de tatu: a cada verso seu, a roda responde em coro com o "Redondo, Sinhá". (Exs. 73 e 74)

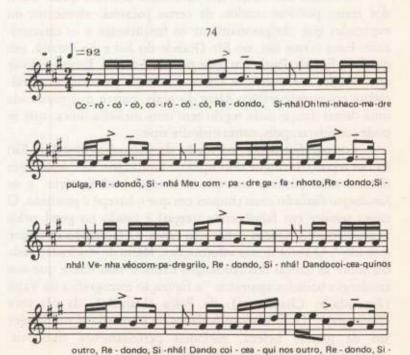
73

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas Gerais), em 1935.

"Verso"-refrão: (coro)	*Eu plantei a minha roça,* *Bicho do mato comeu.* *S'embora, bicho do mato!* *Bicho do mato sou eu.*
Solo:	*Sexta-feira fez um ano* *Que meu coração fechou.* *Quem morava dentro dele* *Trancou co'a chave e levou.*

Eu plantei etc.

74

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas Gerais), em 1935.

Coròcòcò, coròcòcò, — Redondo, Sinhá!
Ôh! minha comadre pulga, — Redondo, Sinhá!
Meu compadre gafanhoto, — Redondo, Sinhá!
Venha vê o compadre grilo — Redondo, Sinhá!
Dando coice aqui nos outro — Redondo, Sinhá! (bis)

Os títulos das danças dos fandangos derivam quase todos dos textos poéticos usados, de certas palavras, elementos ou expressões que obrigatoriamente os freqüentam e os caracterizam. Esses textos são, no Rio Grande do Sul e no Paraná, em quadras. Em São Paulo seu corte poético é móvel. Excetuando-se este Estado, nos outros os textos e músicas parecem ser geralmente em estrofe-refrão. Além do mais, parece que para cada uma dessas danças cada região tem uma melodia única, que se pode considerar, pois, como melodia-tipo.

Coreograficamente, na região de Cananéia (litoral de São Paulo) o povo distingue dois tipos de fandangos: os "*fandangos batidos* mais rústicos em que o batepé é obrigatório, e os *fandangos bailados* mais chiques em que o batepé é proibido. O canto sempre em falsobordão (terças) é tirado no geral pelos instrumentistas. Quem dança não canta. O fandango é sempre cantado". O autor destas informações, Mário de Andrade, nada diz sobre as danças dos fandangos batidos, mas refere que nos fandangos bailados aparecem "a figuração coreográfica da Valsa (Rocambole, Chamarrita), da Polca (Dandão), da Mazurca (Faxineira)". Os fandangos bailados de Cananéia já publicados são de grande beleza, melodias perfeitamente nacionais, melancólicas e puras como esta. (Ex. 75)

75
♩=76
Tenho um vestido no - vo Que me deu namo - ra - do Pra passeá no do -
min - go Com meu bem lá doutro la - do Tudo is - so a - con - te -
ce a quem ca - sá contra von - tadeA quem ca - sá contra von -
ta - de Sio ma - ri - do tá no sí - tio a mu - lhé tá na ci - da - de
Vou-meembora prá ci - da - de Vou cui - dar de pes - ca -
ri - a Arran - já um ca - ma - ra - da pra pes - cá de noi - tee di - a. É
certo que vou - me em - bo - ra Que vou - me embo - ra prá ci -
da - de De mim não tenhas cui - da - do!

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 51. Colhido em Cananéia (São Paulo).

I

Tenho um vestido novo
Que me deu meu namorado
Pra passeá no domingo
Com meu bem lá do outro lado.

Tudo isso acontece
A quem casá } *bis*
Contra vontade
Si o marido tá no sítio
A mulhé tá na cidade.

II

Vou-me embora prá cidade
Vou cuidá de pescaria
Arranjá um camarada
Pra pescá de noite e dia.

É certo que vou-me embora
Que vou-me embora prá cidade.
De mim não tenhas cuidado!

Os exemplos conhecidos das danças dos fandangos do Rio Grande do Sul e do Paraná parecem reduzir-se aos reproduzidos por Renato Almeida na sua "História da Música Brasileira" e que não apresentam grande interesse musical. O documento seguinte é uma Quero-mana sul-riograndense, infelizmente registrada sem o texto. (Ex. 76)

76

D. P. M., Not. nº 85, Cod. nº 1. Doado por Mário de Andrade. Colhido no Rio de Janeiro, "de gaúcho que sabia a música de cor", por Leonel Silva.

Os fandangos do Rio Grande do Sul apresentam a peculiaridade de juntarem à formação básica em roda, marcações como na Quadrilha. A coreografia consiste em essência no sapateado, de que se encarregam só os homens, e nos meneios que as damas fazem acompanhando-se com castanholas. "Cada uma dança do fandango tinha duas músicas correspondentes, que eram tocadas na viola: uma servia para dançar-se e outra para cantar-se nos pequenos intervalos que havia no decurso da dança. Com a viola também se faziam os cantos em desafio (...). Durante o canto o cavalheiro tomava a mão de sua dama e passava-lhe o braço por cima da cabeça como na Meia-canha e no Pericom" (danças populares argentina e uruguaia), "e assim dispostos cumprimentavam-se com a cabeça mutuamente" (J. Simões Lopes Neto).

É muito difícil rastrear-se influência hispânica nas danças dos fandangos, apesar deste seu nome genérico e de ter existido entre elas uma dança como a Tirana. O sapateado, pertencendo à coreografia popular e primitiva universal, não se pode estabelecer origem nítida para ele. As marcações que aparecem no Rio Grande do Sul, mesmo as de cunho nacional como "olha o bicho", "cerra e trava", "cerra e manca", "tira espinho",

provêm da Quadrilha. O mesmo se dirá daquela figura considerada, pelo autor que a refere, proveniente do Pericom e da Meia-canha (dança originada da *Caña* espanhola). Como possível herança do Fandango espanhol, restam apenas: as castanholas do Rio Grande do Sul e a rabeca que um autor registra como acompanhadora em São Paulo; o canto confiado aos instrumentistas (São Paulo); a execução da dança apenas durante os intermédios instrumentais entre o canto (Rio Grande do Sul); a ausência muito sistemática de refrão poético-musical em São Paulo, o que parece ocorrer também no Paraná e no Rio Grande do Sul.

Cana-verde

A *Cana-verde* ou *Caninha-verde*, que em Portugal é considerada "o tipo predominante da dança popular portuguesa", existe no Brasil especialmente no Centro e Sul. Dela só conheço, entre nós, duas descrições, uma bastante detalhada — a de Luciano Gallet, outra sumária — a de Renato Almeida. A primeira trata de uma Cana-verde vista no Estado do Rio, em que há duas ou mais rodas de quatro pessoas (dois pares) cada uma. A segunda se refere à Cana-verde dançada nos fandangos do Paraná, em que os pares se dispõem também em "grupos de 4 (2 damas e 2 cavalheiros)", obedecendo a uma formação inicialmente linear e que deriva depois para o círculo: "Ao som da viola e do descante vão dançando e fechando a roda às vezes, e outras vezes seguem num compasso lento". Creio que essa disposição dos figurantes, revelada pelas duas descrições, é a que mais se aproxima da Cana-verde portuguesa: não só um autor português a diz "*fracionada em grupos*, coleando em oito", como outro livro lusitano me informa que a essa disposição e aos sapateados e palmas, se reduzem todas as danças do Minho. A

transformação, única ou periódica, das fileiras em roda lembra também a Quadrilha, pelo que estas duas Canas-verdes melhor se englobariam nas danças em fileiras opostas.

A coreografia propriamente dita da Cana-verde observada por Luciano Gallet no Estado do Rio, consiste na mudança de lugares que os pares fazem com os dançarinos fronteiros ou da outra roda durante o canto, e no sapateado quando o canto cessa.

No sul de Minas e pelo menos na região paulista de São Roque (próxima da capital), a coreografia da Cana-verde consiste essencialmente na disposição alternada de uma mulher e um homem numa grande roda, que vai girando enquanto os dançarinos se viram ora para um lado ora para outro. Em São Paulo, o cavalheiro e a dama quando se defrontam ao voltar, batem uma palma. A este tipo fundamental uma de minhas informantes mineiras chamava de *Cana-verde simples*, em contraposição a uma outra modalidade a que denominava *Cana-verde de passagem*. A *Cana-verde de passagem* se diferencia da *simples* apenas por uma troca de pares que se vai sucedendo até o fim da dança. Damas e cavalheiros se dispõem na roda virados um para o outro e a troca se processa de modo que cada dama e cada cavalheiro fiquem sendo o par da pessoa para quem, ao começar cada nova estrofe, se achavam virados de costas. As mudanças se executam só durante a estrofe poética fixa que funciona como refrão coral, sendo que nas estrofes solistas os dançarinos simplesmente meneiam o corpo sem sair do lugar, num movimento a que chamam "balanceado".

Eis uma melodia de Cana-verde colhida na ocasião em que obtive esses dados. (Ex. 77)

77

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

"Verso"-refrão: *(A minha) caninha verde,* } *bis*
A minha cana madura. }
Que estou dizendo
A minha cana madura.
Da cana fez o melado,
Do melado a rapadura.

Solo: *(Eu trepei) na laranjeira,* } *bis*
Balanguei pra lá pra cá. }
Que estou dizendo
Balanguei pra lá pra cá.
Tive com meu bem nos braços
Mas não soube aproveitá.

A minha caninha verde etc.

A forma melódica dessa Cana-verde e das demais que registrei, é estrófica, sem refrão. Entretanto, o texto poético consiste em uma estrofe fixa empregada como refrão (a que chamei "verso"-refrão) e estrofes móveis, improvisadas ou de livre escolha de quem canta. A forma estrófica, embora sem o

"verso"-refrão, existe também no Estado do Rio e em São Paulo. Nas Canas-verdes de São Paulo e nas de Minas Gerais se nota ainda que a quadra é cortada ao meio por palavras ou sílabas soltas, funcionando como refrão curto. Aos violeiros (geralmente dois) compete cantar a melodia com o "verso"-refrão que servirá para a dança. Mas no decorrer desta, qualquer um pode tirar "versos", a que todos os dançadores respondem em coro com o "verso"-refrão. O canto é em terças, o que possivelmente acontece também em São Paulo, dada a semelhança da música popular mineira com a paulista. Nada sei sobre o processo de cantar no Estado do Rio e no Paraná. Do primeiro destes Estados apenas conheço a informação de que só os violeiros cantam.

Musicalmente, tanto as melodias de Cana-verde que colhi quanto a única até agora registrada em livro (a de Gallet), revelam um movimento melódico pouco amplo, que se desenvolve num ritmo de colcheias, sem síncopas. São quadradas e em compasso 2/4.

Quatragem

Disposição igual à das Canas-verdes do Paraná e do Estado do Rio encontra-se numa dança de Minas Gerais chamada *Quatragem*. Sobre ela Bernardo Guimarães escreveu umas poucas linhas no seu romance "O Seminarista", cuja primeira edição é de 1872: "Sem ter o desgarre e desenvoltura do Batuque brutal, não é também arrastada e enfadonha como a Quadrilha de salão: ora salta e brinca estrepitosa e alegre, ora se requebra em mórbidas e compassadas evoluções". A julgar pela antigüidade da referência, a Quatragem deve ser dança já morta. Os pares se dispõem em rodas de quatro pessoas e a coreografia talvez derive para o círculo, porque fora da descrição o autor fala em "roda de dançadores". Parece que todos os figurantes cantam alternadamente, sendo o acompanhamento feito por palmas, adufes e tambores.

Danças em Fileiras Opostas

As danças em que os figurantes se dispõem em duas alas fronteiras, uma de homens e outra de mulheres, são especialmente comuns no centro e sul do Brasil. Suas características mais constantes consistem nos movimentos de avanço e recuo das fileiras que se defrontam (ou de alguns pares que delas saem), na mudança de lugar dos pares entre si, nos círculos episódicos que os dançantes fazem e no sapateado que acompanha a coreografia. Como nas danças de roda dos fandangos, na maioria das danças em fileiras opostas os nomes derivam dos textos poéticos, de pequenos elementos coreográficos neles implicados.

Essa disposição e movimentação fundamentais parece deverem-se, pelo menos em parte, à influência da Quadrilha européia. Em 1790 já apareciam contradanças numa festa em Mato Grosso, e em 1837 a Quadrilha estava completamente radicada nos salões brasileiros. A Quadrilha se manteve em voga durante todo o séc. XIX e invadiu as zonas rurais, onde até hoje é dançada. Como já vimos, sua influência transparece até nas danças de formação básica em rodà, como as dos fandangos do Rio Grande do Sul e a Cana-verde do Paraná e do Estado do Rio.

Reforça singularmente o papel desempenhado pela Quadrilha na formação de várias de nossas danças folclóricas, o fato de que, pelo menos no sul de Minas Gerais e em São Paulo, as danças coletivas são chamadas *contradanças*, em Minas em oposição às *danças*, que são as de pares enlaçados. Além disso e com exceção única da Cana-verde, todas as contradanças de que obtive informação, em Minas, obedecem à disposição básica da Quadrilha; duas das que colhi conservam mesmo no seu próprio texto marcações como "tour" e "balancé". Ora, a *Contradança* (cujo nome se originou, segundo Riemann, da disposição frente a frente dos dançantes — *contre-dance* — e não do inglês *country-dance*), passou da Inglaterra para a França no séc. XVI. Tendo sido o tipo originário da Quadrilha e suas variantes, como os Lanceiros e outras, seu nome veio a aplicar-se eruditamente no Brasil, e creio que também na Europa, como designação genérica de todas as danças em fileiras opostas.

Atualmente parece não haver nenhuma documentação conhecida que assinale a freqüência na África e entre os nossos índios da disposição coreográfica em fileiras que avançam e recuam. Ao estudar o Samba rural paulista, Mário de Andrade disse possuir apenas uma informação sobre ela entre os negros africanos. Entre os nossos índios só conheço uma descrição de dança em fileiras opostas, formada por homens e mulheres *vis-à-vis*: é a que faz Manizer de uma dança que viu, em 1914-1915, executada por alguns Borun (botocudos) da aldeia de Pancas, Estado do Espírito Santo. "Homens e mulheres se achavam em dois grupos frente a frente. Traziam debaixo do braço dois canudos de bambu para água, e começaram um canto com reverências e batidas dos bambus, empregados como cetros" (bastões de ritmo), "nos tempos fortes do compasso. Em seguida, sempre fazendo reverências, os homens avançam para junto das mulheres, param e recuam, enquanto as últimas os acompanham avançando. O grupo masculino se forma em círculo depois, e vira as costas ao grupo feminino, estas passam em volta dos homens, de lado, e vão reconstituir o *vis-à-vis* inicial. Mas a dança se rompeu rapidamente porque o velho cego (Jerônimo) dificilmente a podia orientar e dirigir os atores. A ausência de uma dança semelhante entre os Krenak e o fato que nenhum dos primeiros observadores relatasse qualquer coisa a esse respeito, me fez supor que este tipo de dança provém — talvez há muito tempo — de algumas das tribos Guarani hoje desaparecidas (ou passadas à condição cultural civilizada), pois que os cetros de dança são característicos destes últimos". Apesar da opinião do autor sobre uma provável origem guarani desse tipo coreográfico, a descrição perde muito de sua importância comparativa, pois que o grupo indígena observado tinha relações com os brancos e a dança foi organizada pelo índio civilizado Jerônimo. Entretanto, o avanço e recuo não em fileiras ombro a ombro, mas a um de fundo, o mesmo autor o observou numa dança dos Faia (Xavantes), mais puros de contacto com o branco, e que por sinal evoca invencivelmente a coreografia do Samba paulista observado por Mário de Andrade. "... um dos homens somente participou da dança. Ele colocou-se em frente das mulheres dançando em linha e inopinadamente

soltava um grito agudo avançando sobre elas. Estas recuavam com uma reverência, andando, por sua vez o homem recuava com uma reverência e as mulheres adiantavam-se." Também nos Praiás, dança dos índios Pancarus de Brejo dos Padres (Tacaratu, Pernambuco), um dos movimentos constantes da coreografia é o avanço e recuo, com reverências, dos dançarinos colocados a um de fundo, diante de uma cantora que não participa da dança.

A raridade das danças em fileiras opostas entre negros e índios não só autoriza uma quase-certeza de que as danças de nomenclatura nacional pertencentes a esse tipo inspiram-se todas na Quadrilha, como permite a suposição de que esta talvez influenciasse danças cujos nomes são de origem negra e ameríndia, como as já referidas modalidades de Samba em fileiras opostas e o Cateretê.

Cateretê

O *Cateretê* ou *Catira* tem as suas zonas de maior vitalidade nos Estados de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Sua existência está assinalada também na zona Sergipe-Bahia e Artur Ramos afirma que ele se estende "por vários Estados do Nordeste". Segundo a opinião corrente, é dança de origem ameríndia, tendo sido no primeiro século da colonização aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas, em que a bugrada a dançava e cantava com textos cristãos escritos em tupi. Entretanto, não sei de nenhuma descrição coreográfica de tal Cateretê primitivo. As primeiras referências rápidas a alguns elementos da coreografia do Cateretê datam do fim do séc. XIX; as descrições detalhadas são todas recentíssimas.

Tal como consta dos trabalhos mais minuciosos, a dança se executa sempre em fileiras que se defrontam e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres de outro, ou por homens apenas. O

acompanhamento é feito especialmente por violas, geralmente duas. Os violeiros, os únicos que cantam, fazem também parte da dança e dirigem a coreografia. Durante o canto dos violeiros, entoado em terças, os dançadores apenas meneiam o corpo, sem sair do lugar. A figuração se desenvolve só com o acompanhamento das violas, sem canto, e apresenta os seguintes elementos constantes: sapateados e palmas após cada fase do canto; troca de lugares que os figurantes fazem com os seus *vis-à-vis*; passeio em círculo que os violeiros fazem seguidos por todos os dançadores ou sozinhos, ou formação de uma grande roda. A esses elementos se juntam os saltos e as voltas sobre si mesmos executados pelos dançadores.

Musicalmente, os Cateretês estão pouco documentados. Os que colhi em Minas Gerais são melodias pobres, de ritmo muito simples, e revelam aquela tristeza mansa e monótona que constitui uma das características marcantes da música popular de Minas Gerais e São Paulo. Pelo fato do canto se desenvolver independentemente da dança, as melodias de Cateretê não possuem nenhum caráter coreográfico. Pela sua natureza elas são legitimamente cantos puros, perfeitamente iguais, como espírito e estrutura, às chamadas Modas-de-viola (ver cap. VII). A estas também se aparentam pelos seus textos, que são fixos, sempre historiados ou narrativos.

O primeiro dos exemplos seguintes é um Cateretê mineiro, que apresenta a constância nacional da sétima abaixada. Os outros dois são de Mato Grosso. Foram cantados a Mário de Andrade pelo jornalista norte-riograndense Antônio Bento de Araujo Lima, "que os sabia de cor por muito ouvidos de indivíduo matogrossense". Em notas aos documentos, Mário de Andrade salientou no primeiro a "melodia tonalmente interessantíssima" e no segundo, "a semelhança estrutural com os fandangos de Cananéia, revelados por mim no Ensaio". (Exs. 78, 79 e 80)

Oneyda Alvarenga: "Cateretês do Sul de Minas Gerais". Colhido em Varginha, em 1935.

Mudô uma turquinha nova
Lá prá banda da estação.
Eu fui na loje (loja) da turca
Comprá pano de algodão,
Ai-lai!
Eu fui na loje da turca

Comprá pano de algodão,
Olhei na cara da turca,
Esqueci da obrigação,
Ai-lai!

Mulhé do dotôre Orlando
Chegô na porta e falô:
Quem matá esta turquinha
Um conto de rêis eu dô,
Ai-lai!
Mulhé do dotôre Ôgusto (Augusto)
Chegô na porta e falava:
Quem matá esta turquinha
Muitos ólho assossegava,
Ai-lai!

79

D. P. M., Not. nº 91, Cod. nº 1. Colhido e doado por Mário de Andrade.

Vem cá, redondinho, (*bis*)
Vem cá para nós dançá!

Todo passarinho canta,
Só o meu não quê cantá;
Toda moça que é bonita
Balanceia o seu tundá.

80

D. P. M., Not. nº 92, Cod. nº 1. Colhido e doado por Mário de Andrade.

Toda mãi que tem seus filhos
Razão tem para chorar;
Não sabe a sorte deles
Que Deus tem para lhe dar!

— Êh vem o navio
Cortando no mar!

Recortado

O *Recortado* é uma dança que, tendo também vida independente, costuma ligar-se ao Cateretê como fase conclusiva, ou suceder-se imediatamente a ele. O Recortado contrasta nitidamente com o Cateretê, pela sua vivacidade e maior movimentação. A junção dos dois forma, pois, uma legítima suíte.

Nas poucas referências existentes sobre a sua coreografia, o Recortado aparece ora como dança em fileiras opostas, ora como

dança de roda, e também como dança em fileiras que acabam se resolvendo em roda; neste caso ele se mantém ainda ligado às danças em fileiras opostas, pois a sucessão linha-círculo é encontrável na Quadrilha. Dos dois últimos tipos, além da documentação em livros, eu própria colhi informações numa mesma cidade do sul de Minas, de duas pessoas diferentes, e por uma terceira soube que se usam tanto a disposição em fileiras quanto a de roda, sendo esta a mais freqüente. A disposição em fileiras pude constatá-la pessoalmente, ainda na mesma cidade, vendo-a num Recortado dançado como fase de um Cateretê.

A movimentação conhecida do Recortado se reduz a: "uma série de mudanças dos violeiros que ocupam lugares ora junto de uns, ora junto de outros dançarinos" (Goiás, São Paulo); mudanças de lugar que os figurantes fazem com os seus fronteiros (Minas, São Paulo); voltas que os pares fazem entre si (Minas); aproximar e recuar rápido das fileiras ou balanceado de corpo e passos para diante e para trás (Minas). A estas características se juntam as palmas e o sapateado. A coreografia se desenvolve com o canto (Goiás, São Paulo), ou apenas nos seus intervalos (São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul).

O instrumento acompanhante é habitualmente a viola. Um dos meus informantes do sul de Minas, acentuando que só as violas são indispensáveis, acrescentou que o Recortado pode ser acompanhado por uma "orquestra de muitos instrumentos: diversas violas, violinos, sanfonas, bandolim", sendo que "o violino dá muita graça ao Recortado".

Musicalmente, os Recortados não estão registrados em livros. Textos poéticos há alguns, de São Paulo e Goiás. Sobressai entre eles a nota cômica, embora se encontrem também exemplos líricos. Como forma estrófica, nesses textos paulistas e goianos a quadra está em absoluta minoria. Predominam as estrofes de seis e mais versos, em metro curto, de quatro, cinco e seis sílabas, o que dá a todos um ar saltitante.

Embora infelizmente não tivesse tido oportunidade de ver a dança senão como fase de Cateretê, pude colher no sul de Minas uma razoável coleção de vinte e uma melodias de Recortado. Os textos são ora alegres e cômicos, ora líricos. Com exceção de apenas três melodias, que não têm refrão musical,

mas apenas poético, e são pois musicalmente de forma estrófica, todas as demais são em solo e coro, apresentando três tipos:

a) Forma em coro-e-solo (refrão-estrofe) ou solo-e-coro (estrofe-refrão), sendo a estrofe solista (quadra de sete sílabas) dividida em dois dísticos pela intersecção do refrão, geralmente de metro curto e forma maior. (Ex. 81)

81

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

I

Solo:	*Ai! eu não sou daqui,*	*— olerê*	bis
	Nem aqui quero morá.	*— olerê*	
Coro:	*Coa ouro, coa ouro,*		
	Peneira que coa ouro,		
	Ai! Iaiá!		
	Não pode coá fubá.		
Solo:	*Uma infeliz como eu*	*— olerê*	bis
	Mora em qualqué lugá.	*— olerê*	
Coro:	*Coa ouro etc.*		

II

Solo:	*Mandei pesar a mia sina*	*— olerê*	bis
	No morro da Pedraria,	*— olerê*	
Coro:	*Coa ouro etc.*		
Solo:	*Minha sina pesou mais*	*— olerê*	bis
	De que quanta pedra havia.	*— olerê*	
Coro:	*Coa ouro etc.*		

III

Solo:	*Menina, dê cá teu lenço,*	*— olerê*	bis
	Que eu quero chorá com ele,	*— olerê*	
Coro:	*Coa ouro etc.*		
Solo:	*Inda tenho uma esperança*	*— olerê*	bis
	De chorá co'a dona dele.	*— olerê*	
Coro:	*Coa ouro etc.*		

b) Forma em coro-solo, em que o refrão é seguido da estrofe solista exposta sem interrupção. (Ex. 82)

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Coro: *O galo canta,*
O dia amanhece,
Pega na mão
De quem mais merece.
Ai! menino!

Quem tem amore
Cumo padece!

Solo: *A folha da bananeira*
De tão verde amarelô.
O beiço do meu benzinho
De tão doce açucarô.

c) A cada verso solista da quadra segue-se um refrão curto, entoado em coro. Inicia-se a melodia por uma espécie de estribilho poético, com a mesma melodia. (Ex. 83)

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Estribilho inicial:

Lá no corgo da pedreira — *Tem areia*
Tem areia da vermêia — *Tem areia.*

Se eu subesse que aqui tava — *Tem areia*
Com farta de cantadô, — *Tem areia*
Eu trazia da mea terra — *Tem areia*
Dois canário dobradô. — *Tem areia*

Meu sinhô, não arrepare — *Tem areia*
D'eu dançá de pé no chão: — *Tem areia*
Vinha vindo de viage, — *Tem areia*
Não sabia da fonção. — *Tem areia.*

A não ser neste último tipo, de que aliás só tenho este exemplo, e nas três melodias estróficas, o que caracteriza geralmente estes Recortados é o refrão coral. As estrofes solistas, cantadas por cada um dos dançadores, são improvisadas ou tradicionais, e nelas se permite até, segundo um dos meus informantes, o Desafio (ver cap. VII). Pela concordância métrica, formal e em caráter dos textos destes refrãos com os textos dos Recortados conhecidos de outras regiões, é possível mesmo supor-se que poética e musicalmente, e especialmente nas formas em que o coro divide a estrofe solista, o refrão é que constitui verdadeiramente o Recortado legítimo. De fato, por algumas das melodias se pode ver que apenas o refrão é musicalmente fixo: em cinco dos nove Recortados que cantou para mim, uma das minhas colaboradoras usou para as estrofes a mesma melodia; por sinal que de muito menor interesse que qualquer dos refrãos, morna e descolorida. Entretanto, nas melodias da outra informante (veja-se o "Coa Ouro", por exemplo), a estrofe é musicalmente tão necessária, digamos assim, quanto o refrão, embora quase sempre menos viva nas suas características. Isto me leva a pensar em pequenas diferenças regionais, porque a primeira das informantes, embora não as assinalasse nos Recortados, tinha no seu repertório peças trazidas de São Paulo por um irmão dela, violeiro cantador de boa reputação... artística na cidade.

Um elemento de interesse nestes Recortados é que a sucessão primeiro coro, em seguida o solo, de possível origem africana, serve de molde a melodias que não apresentam nenhum evidente traço negro. Antes têm o ar pouco colorido das cantigas caipiras em geral, quando não lembram bastante a música portuguesa. Mesmo ritmicamente, o elemento negro pode ser considerado quase ausente delas. Mais de 50% das melodias não possuem as síncopas, tão características da rítmica afro-brasileira; as restantes têm no geral uma única síncopa, no refrão. Esse "Coa Ouro" transcrito na p. 216 é, entre a série colhida, um dos três exemplos de sincopação intensiva.

Mana-Chica

A *Mana-Chica* pertence ao Estado do Rio. Segundo Alberto Lamego Filho, único autor que dela tratou em primeira mão, é coreograficamente uma Quadrilha legítima. Tem a mais o sapateado e sua originalidade consiste "no ritmo diabolicamente irresistível e nos versos dos rústicos cantadores repentistas". O acompanhamento instrumental da Mana-Chica é feito por violas e pandeiros; embora a descrição não o diga, os instrumentistas provavelmente fazem parte dos dançadores. Aqui vão condensados os elementos da sua coreografia, na ordem em que se desenvolvem:

1) Colocados os pares em fileiras opostas, giram fazendo "balancé".

2) "Chaîne des dames".

3) Retorno ao lugar primitivo e volta dos pares enlaçados.

4) "Grande chaîne", acompanhada de sapateado.

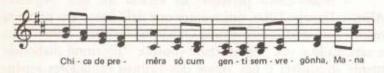
5) Repete 3.

6) Nova "chaîne des dames", enquanto os cavalheiros ficam frente a frente e sapateiam.

7) Repete 3.

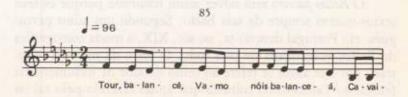
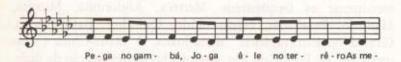
Eis um exemplo musical de Mana-Chica, dado por Renato Almeida, que se enquadra perfeitamente no espírito da melodia caipira e que se assemelha mesmo bastante às Canas-verdes mineiras. (Ex. 84)

Renato Almeida: "História da Música Brasileira", p. 189. Colhido em Campos (Estado do Rio) por Juca Chagas.

As dançadêra
'Stão fazendo cirimonha, } *bis*

Mana-Chica de premêra,
Só cum genti semvregônha. } *bis*

De coreografia idêntica à da Mana-Chica, há no Estado do Rio outras danças. Tal como sucede com as danças dos fandangos e com a própria Mana-Chica, na sua maioria os nomes dessas danças parecem derivados dos textos, de elementos que obrigatoriamente os freqüentam: Marreca, Andorinha, Mineira, Mangalô, Barabadás, Feijão-miúdo, Quindim, Balão-faceiro, Gambá ou Extravagância, Mana-Joana. A Mana-Chica e suas irmãs são, no Estado do Rio, englobadas na designação de *fado*, segundo Renato Almeida. Embora se saiba que o Fado nasceu no Brasil e depois se naturalizou português, tal nome surge aparentemente sem relação com essas danças. De fato, elas não correspondem de maneira nenhuma à coreografia com que o Fado é dançado em Portugal e provavelmente o foi também entre nós.

A *Mana-Joana* tem apenas um detalhe que a distingue coreograficamente da Mana-Chica: os cavalheiros dançam de chapéu na cabeça e se descobrem para cumprimentar os seus pares durante a dança; provavelmente o cumprimento coincide com o verso "Bom dia, Mana Joana", que corta as estrofes ao meio, e com o refrão que começa e termina pela mesma fórmula.

Diz Renato Almeida que o *Gambá* ou *Extravagância* é "talvez a dança mais popular entre os pretos da zona campista" (de Campos, cidade do Estado do Rio). Como dança em fileiras opostas também, encontrei o Gambá no sul de Minas Gerais, onde colhi a melodia seguinte com que o dançam, embora não tivesse podido observar a coreografia. O Gambá é considerado nessa zona um Recortado. Deve assemelhar-se à quadrilha, pois o refrão se refere a marcações desta dança. A julgar-se pelas quadras colhidas, o texto parece tratar obrigatoriamente do animal que dá nome à dança. (Ex. 85)

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Coro: *Tour, balancê,*
Vamo nóis balanceá,
Cavaiêro tira dama
Para nóis dançá o Gambá.

Solo: *Pega no gambá,*
Joga ele no terrêro.
As menina 'tão dizendo
Que o gambá é cachacêro.
Tour etc.

O diabo do gambá,
Danadinho, danadão,
Bebeu a cachaça tudo,
Jogou a pipa no chão.
Tour etc.

O *Balão-faceiro* será talvez assim nomeado porque os seus textos tratem sempre da saia balão. Segundo um autor português, em Portugal dançou-se, no séc. XIX, a moda coreográfica do Balão, vulgarizada no país todo. O texto da melodia registrada por esse autor se refere ao velho detalhe de indumentária feminina. Também na colheita que andei fazendo pelo sul de

Minas, encontrei uma dança chamada *Pega-no-balão*, que parece aludir igualmente à saia balão. Sua coreografia é muito simples: os dançarinos se dispõem em duas alas, homens de um lado e mulheres de outro. Quando o violeiro canta o refrão inicial, o cavalheiro que está a seu lado se encontra no espaço entre as fileiras com a dama fronteira e vai dançando enlaçado com ela até a outra extremidade. Aí se separam, passando cada um a ser o último dançarino das suas respectivas alas. O mesmo se repete com todos os pares. Apenas o violeiro e sua dama não executam a figura, porque ele, tendo as mãos ocupadas com o instrumento, não pode *pegar o balão*... Por isso, à medida que os pares saem, ambos vão cerrando a fileira, a fim de não ficarem isolados. Enquanto um par está executando a figura e durante as estrofes solistas, o resto dos bailarinos balanceiam só. Qualquer dos figurantes pode cantar as estrofes solistas; o refrão é tirado inicialmente pelo violeiro e depois é cantado por todos no decorrer da dança.

Se bem que minha informante frisasse que a Pega-no-balão era uma "dança" (isto é, um tipo singular de dança) e não um Recortado, a palavra recortado foi a que ela empregou nas suas explicações coreográficas, ao designar o refrão coral com que os pares se movimentam. De fato, a melodia que me deu não diverge dos Recortados, pertencendo à forma "a" já especificada. (Ex. 86)

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Coro: *Pega no balão,*
Vai embora, morena! } *3 vezes*
Vai não volta mais.

Solo: *Tenho dois anel no dedo,*
Um é de ouro, outro é de prata.

Coro: *Pega no balão etc.*

Solo: *Tenho dois amor no mundo,*
Um é branco, outro é mulato.

Coro: *Pega no balão etc.*

IV — Música Religiosa

1) Ligada a Costumes Populares Católicos

No Brasil existem dois grupos perfeitamente distintos de música popular religiosa: um é formado pelos cantos que se ligam a costumes populares católicos; o outro, pelos cantos que participam obrigatoriamente das cerimônias de cultos fetichistas para aqui transportados pelo negro ou que aqui se formaram pela contribuição dele e de outros fatores.

Povo de crenças muito misturadas, o brasileiro não tem um catolicismo puro, nem mesmo qualquer religião definida. Suas crenças católicas (melhor se diria: um grupo de práticas recebidas do catolicismo) mesclam-se a superstições de toda ordem. Muitas das superstições que constituem o fundo desse catolicismo aparente, criaram-se aqui, provavelmente filhas do negro e do índio. Outras vieram já prontas da Península Ibérica; são crendices que sempre viveram ao lado da Igreja e que, se não nasceram dela, ao menos ela tornou possíveis, dada a circunstância de que algumas de suas doutrinas e práticas facilitavam a permanência de crenças primitivas universais. Para só falarmos em práticas supersticiosas a que a música se liga, sirvam de exemplo certos costumes determinados pela crença católica na sobrevivência da alma e no purgatório. Nos seus aspectos essenciais, esses costumes se aproximam dos cultos primitivos dos mortos, possuindo todo um ritual destinado a agradá-los ou a afugentá-los, pelo temor da sua força maléfica. Esse velho fundo é bem perceptível nos nossos velórios, em que se monta

guarda a um cadáver no meio de muitos gritos, invocações ao nome do defunto, rezas, cantorias, e muita bebida. Velórios que são a réplica dos muito paganizados que há séculos se realizavam em Portugal, com carpideiras e banquetes, e das festas funerárias africanas e ameríndias, com lamentações, danças e comezainas em honra do morto. O fundo mágico-exorcístico da celebração dos mortos se mostra mais acentuado ainda na *Encomendação das Almas*, costume vindo de Portugal e praticado entre nós desde o primeiro século da colonização. Em várias zonas do Brasil, à meia-noite das sextas-feiras da Quaresma, sai de uma igreja um bando de homens que percorrem as ruas desertas, rezando e cantando por intenção das almas do purgatório, acompanhados exorcisticamente das batidas secas das matracas ou dos urros lúgubres do berra-boi. É crença que as almas seguem o bando e por isso os rezadores não devem olhar para trás. Para as mulheres, a Encomendação das Almas é absolutamente proibida: elas não podem vê-la, acreditando-se que morrem as que desrespeitam a interdição.

As práticas do culto católico que de preferência dão lugar a cânticos religiosos populares, são as rezas geralmente feitas em capelas e oratórios ou em altares armados em sala. Entre a recitação do terço e de orações diversas, se intercalam os cantos. Junto com outras duas peças muito boas, tive ocasião de colher no sul de Minas Gerais a seguinte melodia, de admirável beleza, que se canta para o beijo do terço. (Ex. 87)

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Soberana Mãe Senhora,
Mãe de Jesus, Maria;
Se não fora ela,
Ôh! de nós o que seria?

Essas rezas se realizam em cumprimento de promessas, por devoção pessoal de quem as organiza e mais freqüentemente por ocasião de festas católicas, como parte ritual das comemorações.

Herdadas da Europa, especialmente de Portugal, as festas de santos constituem a principal demonstração do nosso catolicismo popular. Algumas delas revelam, nos costumes que as cercam, velhas práticas de cultos europeus pagãos. Todas são festas em que o profano ombreia com o sagrado, como sempre sucede nas comemorações religiosas públicas de quaisquer povos e crenças. A maioria se caracteriza apenas pelas diversões e as pagodeiras que as acompanham; outras são particularmente importantes por coincidir com elas a realização de danças dramáticas; finalmente, poucas se distinguem por darem um lugar a costumes musicais especialmente destinados à celebração religiosa da data. Ao que me conste, estão neste caso apenas as festas do Divino Espírito Santo, de Reis, da Santa Cruz e de São Gonçalo.

Com exceção de uma única melodia cantada nas festas baianas de São Gonçalo, a parte musical religiosa das demais não tem até agora exemplos publicados. Entretanto, a exemplificação não faz muita falta. Na sua parte profana a música dessas festas compõe-se de cantigas e danças de toda ordem, como as que já examinamos e ainda iremos examinar. A parte mais essencialmente religiosa apresenta no geral uma música puramente européia, como a do exemplo anterior, e sem grande interesse. A esse feitio escapa integralmente apenas a música religiosa das festas da Santa Cruz. Mas justamente nesta de maior valor é praticamente irredutível a notação gráfica.

A tradição propriamente religiosa que caracteriza as festas do Espírito Santo (Pentecostes) e de Reis é a dos bandos de indivíduos que, com cânticos de louvação e de peditório, carregam pelas cidades e pelas zonas rurais um estandarte com um emblema religioso, a fim de angariar dinheiro e donativos de toda espécie para a realização das festas. Esses grupos são chamados *Bandeiras* ou *Folias* e costumavam aparecer também em outras datas católicas, geralmente apenas como cortejos religiosos muito cheios de cantigas profanas e danças requebradas.

As Bandeiras de santos, especialmente as de peditório, como as do Divino e de Reis, parecem representar a confluência de dois costumes portugueses: o das corporações de ofícios, que se apresentavam em cortejo nas festas públicas, carregando a bandeira do seu patrono; o dos ranchos pedintes das Janeiras e Maias, com que se comemoram não só em Portugal, mas em quase toda a Europa, a entrada do ano e da primavera. Sabe-se que a Igreja, não conseguindo muitas vezes apagar os velhos costumes pagãos, conservou muitos deles à sua sombra, mudando-lhes os nomes e a destinação aparente. Desta permanência há entre nós um claro exemplo nas festas do Divino que se realizam em Moji das Cruzes (São Paulo) e em que existe um costume tradicional absolutamente idêntico a certos ritos europeus que cercam a árvore-de-maio, força benéfica e símbolo da fecundidade. Consiste tal costume em se transportar festivamente do mato para a cidade, em carros de bois, palmeiras pequenas que são plantadas nas ruas mais ou menos em frente a cada casa. Perdido o sentido primitivo da cerimônia, o povo dessa região paulista dá-lhe hoje apenas uma intenção de adorno (Mário de Andrade).

As festas do Divino possuem também um outro aspecto que talvez se ligue ao culto da primavera: a tradição generalizada da eleição de um Imperador do Divino. No séc. XIX, o Imperador do Divino era de preferência uma criança; hoje as mais das vezes é um adulto — o festeiro, isto é, o indivíduo

encarregado de organizar a festa e de prover às suas despesas. A respeito deste Imperador tradicional, Gustavo Barroso lembra que ele se equipara bem aos reis que se elegiam em Babilônia, Atenas e Roma durante as festas de início do ano. Sugerindo que ele possa ser uma transferência do Maio-Moço ou Jorge-Verde europeu, representação antropomórfica da árvore-de-maio, Mário de Andrade assinala algumas coincidências entre as duas figuras: 1.º) tanto o Jorge-Verde como o Imperador do Divino são indiferentemente um adulto ou uma criança; 2.º) as despesas a que o festeiro é obrigado, o costume tradicional que o faz distribuir largamente comezainas ao povo, tornam-no a representação de uma força benéfica, tal como o Jorge-Verde; 3.º) os indivíduos vestidos de folhas que representam a árvore-de-maio têm na Europa o título de Rei ou Rainha.

Mas voltemos às Folias que, destinem-se a louvar o Divino ou os Santos Reis, são absolutamente idênticas. Tendo existido por todo o Brasil, com esse nome ou não, hoje elas rareiam. As de Reis ainda conservam certa vitalidade parece que apenas em São Paulo e Goiás; as do Divino, além de existirem nestas zonas, foram assinaladas pelos autores como ainda ocorrentes em Minas Gerais, no Pará e no Maranhão.

É nos Estados do Centro e Sul que a organização das Folias está melhor descrita. O bando se compõe apenas de homens, pertencentes, nas Folias do Divino, a irmandades católicas que têm o Espírito Santo por patrono: um ou dois violeiros, encarregados dos cânticos; dois meninotes que tocam pandeiros e ferrinhos (triângulo) e às vezes um tocador de caixa; um porta-bandeira, que leva o estandarte em que está representado o patrono, chamado bandeireiro ou, como o denominam igualmente em Portugal, alferes-da-bandeira; um irmão encarregado da coleta dos donativos; e um grupo de indivíduos que simplesmente integram o rancho. Em alguns lugares faz parte do grupo também um salveiro ou clavinoteiro, encarregado de dar tiros de salva ao aproximar-se o rancho das casas onde vai pedir. No séc. XIX, o Imperador do Divino participava das Folias, que acompanhava ladeado por dois irmãos da confraria. Ora os violeiros, ora os meninos instrumentistas, ora o grupo todo aparecem nas descrições com o nome de *foliões*.

Assim formadas, as Folias hoje percorrem de preferência as zonas rurais. Entre as cantorias de pedido e agradecimento, os devotos beijam a bandeira e entregam a sua esmola. De noite o grupo recolhe a uma casa que lhe dará pousada e o recebe com comezainas e bailes, em que se dançam danças regionais. A entrada da Folia se faz com a cerimônia da entrega da bandeira ao dono da casa, para que a guarde até a manhã seguinte. Recebendo-a do bandeireiro, o dono da casa beija-a, passa-a primeiro à esposa e depois às demais pessoas presentes, para que a beijem também. Findo este ritual, o rancho canta os louvores ao santo e o pedido de pousada. No dia seguinte pela manhã realizam-se as despedidas: o dono da casa, empunhando a bandeira, devolve-a ao bandeireiro após todos os presentes terem dado as suas esmolas; o rancho canta os agradecimentos e segue caminho.

Em algumas zonas de São Paulo situadas a beira-rio ou a beira-mar, as Folias fazem o seu peditório em canoas. Costume idêntico foi assinalado, no segundo quartel do séc. XIX, no Alto Amazonas. Nas cidades paulistas de Tietê e Piracicaba a parte mais importante das Folias do Divino é a cerimônia do encontro de dois bandos precatórios, um que sobe outro que desce o rio, que se realiza no porto da cidade, no dia seguinte ao do regresso deles e véspera da festa. Para a cerimônia tomam lugar nas canoas que subiram o rio o festeiro, o padre e uma banda de música. Depois do encontro, desembarcam todos e a irmandade segue com o povo, o festeiro e o padre para a igreja, onde se reza um *Te-Deum*.

O primeiro dos exemplos seguintes foi colhido por um aluno de Mário de Andrade, que lhe apôs a indicação "Canto de Reisado". A julgar pelo seu texto, trata-se evidentemente de um canto de peditório de Folia de Reis. Sobre essa melodia banalíssima, o doador anotou com justeza: "É evidente a proveniência extrapopular do documento, pelo que ele se aproxima das peças de Pastoril". Infelizmente, o documento não indica quais os instrumentos que executam os intermédios entre o canto.

O professor Rossini Tavares de Lima teve a gentileza de me dar a segunda melodia, usada nas Folias do Divino de Atibaia (São Paulo). É um canto de Chegada, entoado quando a Folia

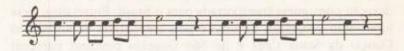
pára à porta de um devoto. Em pobreza, leva a palma ao anterior. O prof. Rossini Tavares de Lima publicou recentemente um artigo em que dá as seguintes informações musicais sobre as Folias do Divino de Atibaia: "O rancho não ultrapassa seis ou oito homens: Mestre (voz grave), Contramestre (tenor), Tipe (tiple), Ajudante (voz aguda), baterias, pandeiros e violas. (...) Os *versos* da Folia do Divino são todos quadrinhas, algumas tradicionais. Cada verso é cantado pelos foliões duas vezes e ao término da quadra há sempre oito compassos de violas e baterias". (Exs. 88 e 89)

88

D. P. M., Not. nº 80, Cod. nº 1. Colhido por Frederico Passarelli em Redenção (São Paulo). Doado por Mário de Andrade.

São os três Reis Magos
Vindos lá do Oriente,
Por uma estrela guiados
Para ver o Onipotente.

Quem tiver de dar ao Rei
Ande logo, não demora,
Para ver quanto que custa
Andar de noite para fora.

89

Colhido por Rossini Tavares de Lima em Atibaia (São Paulo).

Deus lhe dê boa tarde
O Divino é quem lhe dá
Se passar bem o dia
O Divino há de estimá.

Deus lhe dê boa tarde
Nesta hora de alegria
Se passar bem o dia
Vassuncê com sua famia.

Danças da Santa Cruz e de São Gonçalo

As festas da Santa Cruz e de São Gonçalo se distinguem pela existência nelas de cerimônias coreográfico-religiosas chamadas, respectivamente, *Dança da Santa Cruz* e *Dança de São Gonçalo*. A primeira destas danças existe, parece, apenas no Estado de São Paulo; a segunda se encontra também em outras regiões do país, embora seja ainda em São Paulo que ela se manifesta de maneira mais pura, menos ligada a elementos profanos.

A Dança da Santa Cruz se aparenta parcialmente ao costume português, em que um grupo de indivíduos, partindo

de uma igreja, vai entoar cantigas religiosas diante de cada casa do lugar. A Dança de São Gonçalo é conseqüência de uma devoção portuguesa transportada para o Brasil. Entretanto, pela localização geográfica de uma e pela coreografia de ambas, as Danças da Santa Cruz e de São Gonçalo paulistas parecem representar a permanência de costumes vindos do primeiro século da colonização e nascidos da catequese jesuítica. Coreograficamente, essas Danças se mostram muito semelhantes, nas suas características básicas, ao Cateretê, considerado de origem indígena. Além disso, ambas terminam comumente pelo *Cururu*, dança de roda, palmeada e sapateada, "impressionantemente assimilável em seus passos e ademanes a certas coreografias ameríndio-brasileiras, ainda atuais, reveladas pela cinematografia" (Mário de Andrade). Quanto à localização geográfica, as zonas paulistas em que essas danças se situam, especialmente a Dança da Santa Cruz, compreendem um grupo de vilarejos que os jesuítas fundaram em redor de São Paulo, com o duplo intuito de formar em torno desta cidade uma cadeia defensiva e de terem postos avançados que facilitassem as entradas para o interior. Ora, estas circunstâncias todas parecem provar que a Dança da Santa Cruz, bem como a Dança de São Gonçalo paulista, derivam coreograficamente de danças ameríndias, que os jesuítas, no seu trabalho de conquista religiosa, permitiram ao indígena levar para as festas católicas.

A festa da Santa Cruz é celebrada a 3 de maio. A dança é executada à noite por um grupo de homens que, tendo dançado primeiro em frente à igreja, vai dançar depois em frente à porta das casas da vila. Tal como eu a pude ver em Itaquaquecetuba em 1936, a Dança da Santa Cruz consiste apenas numa roda, de que os componentes se movem sapateando e batendo palmas ao som das violas. Os cantos precedem cada fase da dança e têm sempre texto religioso. Deles se encarregam dois violeiros cantadores e dois cantadores ajudantes, chamados "tipe" e "contrato" (tiple e contralto). O violeiro principal (voz mais grave) tira a melodia e o 2º violeiro entra logo após. Ambas as vozes se movem com absoluta liberdade rítmica e sem nenhuma fixidez sonora, de um modo que participa ao mesmo tempo da fala musicalizada, do grito e do canto. Ao chegar ao fim dessa

espécie de invocação, nas últimas quatro notas, os outros dois cantores se juntam a eles, as vozes agudas em falsete, reforçando a nota conclusiva com um prolongado acorde completo de tônica, que se estende dramaticamente como um grande brado na noite. Este processo de entrada progressiva das vozes e de reforço coral e tonal da nota conclusiva, que já encontramos na música dos Moçambiques, talvez provenha de Portugal, onde é usado sistematicamente nas chamadas *corais* do Minho e está documentado desde o séc. XVI. Entretanto, o processo teria sofrido aqui duas transposições interessantes: sendo as corais minhotas tradicionalmente profanas e cantadas por mulheres, o reforço coral existe entre nós em música religiosa, como a Dança da Santa Cruz, e utilizado exclusivamente por homens.

Com esta comemoração da Santa Cruz em São Paulo entrosam-se também, possivelmente, reminiscências inconscientes dos ritos europeus de entrada da primavera. Já o costume luso-brasileiro da cantoria religiosa diante das casas, que ainda encontraremos também nas festas de São Gonçalo, é evidentemente uma substituição católica dos ranchos cantadores e pedintes das Janeiras e Maias. Além disso, sabe-se que pelo menos em Carapicuíba, um dos lugares paulistas onde a festa é celebrada, "cada habitante da vila segue uma tradição antiqüíssima que consiste em afincar diante de sua casa uma cruz", quase inteiramente oculta sob as flores e folhas com que a enfeitam. Ao se referir a tal costume, Mário de Andrade lembrou a tradição européia da árvore-de-maio plantada diante de cada casa e disse, com justa razão, que nele "parece insofismável a substituição católica da árvore-de-maio pela cruz festejada em maio".

Outro elemento pagão encontrável na festa da Santa Cruz é o culto do fogo, ligado às comemorações da entrada do verão. Renato Almeida observou-o em Florianópolis (Santa Catarina) e associou-o particularmente ao culto das Vestais. Nesta cidade, o cruzeiro (o autor não explica se é um só ou se são cruzes erguidas diante das portas) é cercado de grande quantidade de velas. Um grupo de moças deve vigiá-las e mantê-las sempre acesas, "enquanto o povo cai no fandango", isto é, se diverte com danças profanas.

As festas em louvor de São Gonçalo do Amarante tiveram uma vida intensa entre nós, sendo das mais generalizadas no país. Pelo que se sabe através de referência em livros, elas se estenderam e se estendem pelos Estados de São Paulo, Goiás, Bahia, Paraíba, Pernambuco e Ceará, havendo quem a diga freqüente em todo o Norte.

Considerado santo e casamenteiro patrono da fecundidade humana, a devoção a São Gonçalo do Amarante cercou-se em Portugal e no Brasil, para onde se transportou, dos aspectos de um verdadeiro culto erótico. Uma das constâncias luso-brasileiras desse culto foram as danças exaltadas e sensuais em torno da imagem do santo, ao som de cantigas muitas vezes de texto picante. As danças se realizavam mesmo dentro das igrejas e assim, dentro dos templos, ainda existiam no Brasil no primeiro quartel do séc. XIX. Ainda hoje, as danças diante da imagem constituem parte obrigatória das práticas com que os crentes demonstram a sua fé no santo; mas ao que parece, perderam a crua nitidez erótica que as caracterizava. Pelo menos ninguém faz mais exclamações de escândalo ao tratar delas, que se mostram bastante pacatas nas poucas descrições atuais.

As cerimônias coreográficas em louvor de São Gonçalo realizam-se hoje em datas variáveis. No Ceará a Dança de São Gonçalo se realiza no dia de Natal. Dela não se tem descrição nenhuma. Não conheço igualmente descrição, nem data, das festas paraibanas e da Roda de São Gonçalo de Pernambuco. Na cidade de Tacaratu, neste Estado, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo registrou em disco a seguinte melodia de Roda de São Gonçalo, cantada por cinco vozes femininas em uníssono, com acompanhamento de cuia batida com níquel, pandeiro e violão imitando viola. É uma peça muito banal. O texto é infelizmente incompreensível. Dele só se entende bem o verso inicial, "São Gonçalo do Amarante". (Ex. 90)

90

D. P. M., disco nº F. 29, fonograma nº 116. Colhido em Tacaratu (Pernambuco), em 12-3-1938. Grafado por Camargo Guarnieri.

No interior da Bahia a Roda de São Gonçalo é dançada em comemoração "de uma graça conferida. No salão formam-se duas filas de dançarinos, uma de homens, outra de mulheres, ambas conduzidas por um guia, que toca pandeiro. Estes andam, aos trejeitos, formando círculos concêntricos e figuras geométricas. Os dançarinos acompanham os guias, cantando quadrinhas, em que pedem casamento. (...) E o coro canta o estribilho (...). A Roda de São Gonçalo contém cento-e-sessenta-e-quatro rodas (doze de cada vez); em geral, não são dançadas mais de quatro vezes por dia" (Renato Almeida).

Na capital do mesmo Estado, a festa de São Gonçalo tem o nome de *Dôdôron* e se realiza pela Natividade. "Começa o Dôdôron com as novenas comuns, seguidas de uma espécie de dança, acompanhada por uma caixa. As moças fazem duas filas e cantam as jornadas, semelhantes às dos Pastoris, ou alusivas ao orago celebrado. Depois vêm os homens e formam uma roda, sendo cada qual ladeado por duas damas. Começam então a cantar o Dôdôron e a pular."

No norte do Estado de Goiás, São Gonçalo é celebrado no dia de Reis ou no dia de Nossa Senhora do Rosário. Nas comemorações são distinguidas a Dança e a Roda de São Gonçalo. De ambas participam apenas moças, tal como acontecia no séc. XIX em Pernambuco com as Bandeiras de São Gonçalo e como também foi costume em Portugal no séc. XVIII.

Para a Dança, executada diante da igreja matriz, "as moças se dispõem em duas fileiras, segurando aos pares um grande arco enfeitado e iluminado de velas acesas" (José A. Teixeira). Além do recuar e avançar das fileiras, a coreografia tem apenas mais o seguinte: as figurantes que estão numa das pontas passam sob os arcos pelo centro das alas, indo postar-se na extremidade oposta; a evolução continua até que todas tenham mudado de lugar.

A Roda consiste nas cantorias que o bando de moças executa às portas das casas, acompanhadas de um conjunto instrumental composto de rabeca, violões, violas e berimbaus.

Tal como no interior da Bahia, no Estado de São Paulo a Dança de São Gonçalo se realiza em cumprimento de uma promessa, como agradecimento ao santo por um benefício pedido e alcançado. Embora haja referências a patuscadas e cantigas picantes em algumas regiões do Estado, a Dança de São Gonçalo executada nos arredores da cidade de São Paulo é uma cerimônia da maior seriedade, em que não se permitem versos profanos nem nada que quebre o ritual estabelecido.

Terminada uma ceia de que participam todos os convidados da "função", à meia-noite iniciam-se as rezas que precedem a Dança de São Gonçalo. Os figurantes da dança são apenas homens. Fazem parte deles dois violeiros — um chefe e um auxiliar — que dirigem a coreografia, e dois cantadores ajudantes chamados, como na Dança da Santa Cruz, "tipe" e "contrato". A função dos ajudantes é entoar o canto a duas vozes, informa um pouco obscuramente o autor em que me baseio; pela descrição, parece que o papel deles é repetir coralmente os versos tirados pelos violeiros e reforçar as últimas sílabas das quadras que eles cantam no início da dança.

A coreografia da Dança de São Gonçalo é acompanhada apenas de sapateados, palmas e do toque das violas. O canto se desenvolve no intervalo da dança, com todos os figurantes parados. Os dançadores se dispõem em duas filas, de frente para o altar armado na sala: uma encabeçada pelo violeiro chefe, tendo atrás o "contrato", outra pelo violeiro auxiliar, tendo atrás o "tipe". A dança se divide em três fases, chamadas *voltas*, que se diferenciam apenas pela *mesura* com que concluem, isto é, pelo processo coreográfico com que, para terminá-las, os

dançadores vão, aos pares, saudando a imagem do santo. As figuras principais das voltas são as seguintes:

1ª) Os violeiros, seguidos de todos os dançadores, saem do altar, vão até a parede contrária passando pelo centro das filas e voltam ao lugar primitivo.

2ª) A mesma figura, sendo o giro feito pelo lado de fora das filas.

3ª) As duas filas, num movimento coleante que se inicia pelo lado interno, trocam de posição, ficando a do violeiro principal do lado direito e a do ajudante do lado esquerdo.

Durante essas três evoluções, os violeiros apenas caminham em ritmo, enquanto os dançadores os seguem sapateando violentamente.

As *mesuras* são feitas primeiro pelos violeiros e depois repetidas sucessivamente por todos os figurantes.

A primeira *mesura* consiste em um círculo que cada figurante faz com o seu *vis-à-vis* girando um em torno do outro e voltando aos lugares primitivos. A segunda *mesura* é também um círculo que sucessivamente cada figurante executa com quem lhe está atrás, passando um pelo lugar do outro e voltando ao ponto primitivo. Na terceira *mesura* cada par sai do seu lugar e os dois dançadores fazem um giro em torno das suas respectivas filas, passando pelo lado de fora delas e voltando por dentro até o altar. Terminada cada uma dessas figuras, cada par de figurantes faz uma reverência primeiro entre si e depois ao santo, para o qual se vira, indo em seguida colocar-se no fim de suas filas; de modo que, ao concluir-se a saudação, o grupo voltou à disposição inicial. Durante as saudações de cada par, os demais dançadores sapateiam e batem palmas, ao som das violas.

Para concluir a cerimônia, dança-se o *Cururu*. Nele se permite a entrada de mulheres, visto que é realizado para que os presentes dêem cumprimento às suas promessas. Dispostos os figurantes inicialmente em filas, formam-se depois dois círculos: um maior, externo, dos dançadores, que giram batendo os pés; outro menor, interno, dos que cumprem promessas. Este se move no mesmo sentido do outro, mas sem sapatear: os que

o formam "andam a passos miúdos e muito concentrados" (Marciano dos Santos).

Além de ligar-se tanto à Dança de São Gonçalo quanto à Dança da Santa Cruz, o *Cururu* freqüenta, como dança singular e sempre religiosa, outras festas católicas do povo, não só em São Paulo, como em Mato Grosso e Goiás. Também neste caso é dançado diante de altares armados em salas. Musicalmente, o Cururu deve apresentar em São Paulo algumas das características da Dança da Santa Cruz: um dos autores que a ele se referem informa que "as notas iniciais e finais das modas são cantadas por todos, longas e em falsete" (Cornélio Pires). O acompanhamento instrumental é mais amplo, entretanto, havendo indicação de que em Mato Grosso dele participam violas, pandeiros, adufes, reco-reco e cuíca.

Como dança religiosa independente, o Cururu caracteriza-se pela presença obrigatória de uma espécie de Desafio em que, sendo proibido qualquer verso amoroso, são tratados quase sempre assuntos religiosos ou que têm uma referência religiosa por ponto de partida. Apenas em Goiás parece não haver essas constâncias e exigências no desafio dos Cururus, a julgar por uma única e breve descrição existente. Em geral, tais Desafios religiosos consistem em longas cantorias em que dois ou mais cantadores se alternam na narração de fatos sagrados, especialmente de casos bíblicos. A isso os cururueiros chamam "cantar na Escritura". Os textos obedecem a rimas fixas, que são chamadas *carreiras* e indicadas por meio de uma palavra-exemplo: Carreira do Sagrado, Carreira de São João etc.

Nesta presença obrigatória da louvação religiosa e no uso freqüente das histórias bíblicas como assunto dos cantos, se tem mais um forte elemento em garantia da suposição de que o Cururu é uma resultante da catequese jesuítica dos nossos índios.

2) *Música de Feitiçaria*

O aspecto mais interessante e mais bem documentado das práticas supersticiosas do povo brasileiro é o dos cultos religiosos

de caráter mágico que existem em vários Estados e apresentam um corpo de crenças e de ritos mais ou menos definidos e organizados. Dessas modalidades de feitiçaria, um grupo foi implantado pelo negro. É o de estrutura mais nítida, embora tenha sido penetrado pela influência católica e espírita. Os nomes dos cultos que o compõem variam conforme as regiões, mas a estrutura deles é geralmente a mesma, divergindo apenas por detalhes derivados de particularidades das culturas africanas de onde provieram: Macumba (Rio de Janeiro), Candomblé (Bahia), Xangô (Pernambuco, Paraíba, Alagoas), Tambor-de-Mina (Maranhão), Babassuê (Pará). O outro grupo pode ser considerado de criação nacional. Nele se fundem elementos tomados à feitiçaria afro-brasileira, ao catolicismo, ao espiritismo e, sobretudo, às reminiscências de costumes ameríndios que constituem o seu lado caracterizador e principal: Candomblé-de-Caboclo (Bahia), Catimbó ou Catimbau (todo o Nordeste), Pajelança (Amazônia, Maranhão, norte do Piauí) e talvez o mal conhecido Tambor-de-Crioulo (Maranhão).

Como característica comum, esses dois tipos de feitiçaria apresentam a circunstância de se basearem no culto a entidades sobrenaturais ou divindades, chamadas *orixás* ou *santos* nos cultos de proveniência africana, *mestres* nos de criação nacional. Entretanto, a concepção dessas divindades diverge nos dois grupos. Os orixás, que vêm sofrendo uma identificação progressiva com santos católicos, "parecem personificar fenômenos naturais" (Donald Pierson). São cultuados através de fetiches e representados muitas vezes por ídolos chamados *iteques*. Os fetiches estão absolutamente ausentes dos cultos de inspiração ameríndia, nos quais não existe nenhuma representação concreta dos *mestres*. Os mestres são considerados espíritos. São criações míticas, que trazem freqüentemente a designação *Caboclo* (índio) anteposta ao nome, ou divinização de falecidos chefes de cultos.

Os chefes dos cultos afro-brasileiros têm, os homens, os nomes de pai-de-santo ou pai-de-terreiro, babalorixá, babalaô; as mulheres, mãe-de-santo, mãe-de-terreiro, ialorixá, ialoxá. As designações pai e mãe-de-terreiro originam-se do nome de *terreiro* dado ao local onde funciona o culto; a palavra é empre-

gada neste caso com o sentido aproximado de templo. No Catimbó os chefes são chamados mestre ou mestra; no Candomblé-de-Caboclo, pai ou mãe-de-santo ou de-terreiro; na Pajelança, pajé.

Tanto na feitiçaria afro-brasileira quanto na de criação nacional, os cultos consistem na propiciação e invocação das divindades, que se manifestam por meio dos iniciados, mulheres na sua maioria: os orixás, através dos filhos-de-santo; os intermediários dos mestres têm este mesmo nome, o de discípulos ou de médiuns, como no espiritismo. No geral os chefes de culto recebem também uma divindade que se manifesta especialmente por meio deles e é sempre o patrono dos terreiros.

A música e a dança unem-se estreitamente a todos esses cultos, embora a dança não apresente nos de formação brasileira a importância de que se reveste nos de origem africana. Os orixás e os mestres se manifestam nas cerimônias entoando melodias que lhes são próprias, geralmente chamadas *pontos* ou *linhas*, e com que são também invocados e saudados pelos iniciados. O acompanhamento desses cantos é feito exclusivamente por instrumentos de percussão; nos rituais afro-brasileiros preponderam os tambores e nos outros o maracá. A importância do tambor se revela claramente no fato de que, como vimos, no Maranhão ele serve para designar o próprio culto fetichista.

A música e a dança são os principais fatores dos fenômenos de possessão que se observam nestes cultos mágicos. O ritmo violento dos tambores e a repetição intérmina dos cantos, produzindo fadiga da atenção e amortecimento conseqüente da consciência, levam iniciados e crentes a um verdadeiro estado de hipnose. Nos cultos afro-brasileiros as filhas-de-santo, arrastadas por essa música alucinante, dançam em movimentos de violência sempre crescente até atingirem os estados de possessão, crises de agitação convulsiva ou espécie de sono cataléptico, a que se chama *cair no santo*. "É preciso ter sido testemunha dos trejeitos, das contorções, dos movimentos desordenados e violentos a que os negros se entregam nas suas danças sagradas, por horas e horas seguidas, por dias e noites inteiros; é preciso tê-las visto cobertas de suor copiosíssimo que as companheiras ou

prepostas especiais enxugam de tempos em tempos, em grandes toalhas ou panos; é preciso tê-las visto assim com as vestes literalmente encharcadas de suor e a dançar sempre; para se poder fazer uma idéia do que é e do que pode aquele exercício extenuante, mas que em vez de abatê-los cada vez os exalta e excita mais. É com uma espécie de furor crescente, de raiva, de desespero que eles acompanham em contorções as variações cadenciadas, porém mais e mais aceleradas do *batucajé*'' (a dança sagrada dos Candomblés), ''até a manifestação final do santo. (...) Por via de regra é a música que provoca o estado de santo. Assim, quando o indivíduo que não estava dançando, nem vinha disposto a dançar, ao ouvir o *batucajé* cai em possessão, não se pode atribuir uma influência qualquer, mínima mesmo, aos processos adjuvantes da invocação. Todos os negros que tenho visto cair no santo nestas condições e a que tenho podido consultar são unânimes em declarar que é a música que os impele para a dança e daí para o santo. Iniciados há que não podem ouvir a música ou o cântico com que coincidiu o seu primeiro estado de santo, ou que na opinião deles invocou ou chamou o seu santo, sem que este para logo se manifeste'' (Nina Rodrigues).

Os cantos de feitiçaria constituem uma parte muito rica e muito bela da música folclórica brasileira. Entre as melodias dos dois tipos de cultos existem diferenças bem sensíveis, a começar pelos textos. Nos cultos de inspiração ameríndia os cantos são em língua nacional; na feitiçaria afro-brasileira os textos cantados compõem-se quase exclusivamente de palavras das línguas nagô e quimbunda, no geral deturpadas e incompreensíveis mesmo para os negros que as usam.

Musicalmente, os cantos de Catimbós e Pajelanças se revelam bem nacionais, ao passo que os cantos de Macumbas, Candomblés e Xangôs se distanciam quase sempre de tal modo do espírito e das tendências mais constantes da nossa música, que nem mesmo os ouvidos brasileiros conseguem furtar-se a uma sensação de coisa exótica. Além de derivar também das fórmulas melódicas empregadas, a estranheza nasce em grande parte da freqüência com que esses cantos utilizam escalas pentafônicas e hexacordais. Embora não se tenham elementos

suficientes para um julgamento definitivo deles, creio que se pode afirmar, sem grandes riscos de erro, que os cantos de feitiçaria afro-brasileira se filiam, na sua absoluta maioria, a uma tradição musical fundamentalmente negro-africana, desde que não se esqueça que a música negro-africana é dita, desde vários séculos, como influenciada pela européia. Justamente pela circunstância de conservarem talvez quase intactas as características da música negro-africana, é que esses cantos das diversas feitiçarias afro-brasileiras têm uma grande importância no estudo da nossa música folclórica. Pelo exame detalhado deles e pelo seu confronto com os demais cantos de criação legitimamente nacional, se poderá quem sabe chegar a conclusões mais seguras sobre a influência do negro na formação da música brasileira.

Dos cantos de feitiçarias afro-brasileiras dados a seguir, o segundo não traz esclarecimento sobre a sua destinação. Os demais são dedicados aos seguintes orixás:

Xangô (ex. nº 91; Macumba, Rio de Janeiro). Orixá do relâmpago e do trovão. Sua popularidade é tão grande e tamanha a sua importância entre os orixás, que o seu nome designa, como vimos, o próprio culto fetichista e o terreiro, em Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Identificado a São Jerônimo e por vezes a Santa Bárbara, santos católicos popular e universalmente invocados como protetores contra os raios. Fetiche: pedra-de-raio (meteorito).

Iemanjá (ex. nº 92; Candomblé, Bahia). A mãe-d'água, o mar. Identificada a Nossa Senhora, em várias invocações, sendo que na Bahia a Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Piedade e Nossa Senhora da Conceição da Praia. Fetiche: concha do mar.

Oxalá, Orixalá ou *Obatalá* (ex. nº 93; Candomblé, Bahia). O mais importante dos orixás, o "maior dos santos". "Simboliza as energias produtivas da natureza" (Artur Ramos). É divindade bissexual, identificada na Bahia ao Senhor do Bonfim e no Recife ao Pai Eterno. Fetices: anel de chumbo, búzios.

Ogum (ex. nº 94; Xangô, Recife). Orixá masculino da guerra. Identificado a Santo Antônio e São Jorge. Fetiches: ferro, foice, pá, cavadeira, bigorna, malho, enxada.

Obá (ex. nº 95; Xangô, Recife). Na África, deusa do rio Obá. No Recife é considerada orixá guerreira, identificada a Santa Marta, segundo informações colhidas pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo; segundo Artur Ramos, na mesma cidade a identificam a Nossa Senhora dos Prazeres. (Exs. 91, 92, 93, 94 e 95)

91

Mário de Andrade: ''Ensaio sobre Música Brasileira'', p. 55.

Xangô olê gondilê ô-la-lá
Gon gon gon gondilá
Xangô olê gondilê o-lê-lê
Gon gon gon gon gondilê.

92

IEMANJÁ ÔTÔ

D. P. M., Not. nº 364, Cod. nº 5. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937.

Iemanjã ôtô bajarê
Ô yá ôtô bajarê
Ô Iemanjã ôtô bajarê
Ô Iemanjã ôtô bajarê ó.

93

OFULÚ LORÊRÊ Ê (CANTO DE OXALÁ)

D. P. M., Not. nº 383, Cod. nº 5. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937.

Ofulú lorêrê ê
O kenbênbê legibô
Ilê i fan moxuá baba
Agibôrê mojibá ô
Oluwa ê mawo
É mawo êwá lêxê
É mawo ê lê sê kan
Babá ê mawô ê wálêxê.

94
LOUVAÇÃO DE OGUM

D. P. M., Not. nº 439, Cod. nº 6. Colhido no Recife, em 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo.

Abá logum iá corôa iô
Iam mankêra mankêra
Iam mankêra undá.

95
TOADA DE OBÁ

D. P. M., Not. nº 446, Cod. nº 6. Colhido no Recife, Pernambuco, em 1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo.

Solo: *Iá baiê locô axá ossí corôô Ogum Obá jatobá*
Coro: *Aiê a mirú ô jô bassá iá bassába ú.*
Solo: *Aiê Ogum lodê e caiobô Ogum Odê*
Coro: *E caiobô Ogum Odê*
Solo: *Iá canfô essum sô um*
Coro: *Iá canfô essum sô um*

Solo: *Iã cambêla di aruê iã iã ô axã ossi*
Coro: *Cajoê anacipa ô*
Solo: *É o anilẽ sê iê*
Coro: *É o anilẽ sê iê*
Solo: *Ê inãle inãbe rêu e pũma de macique ê macique ê nilê iaô Odẽ ô*
Coro: *E pũma de macique ê macique ê nilê iaô Odẽ ô.*

No canto de Pajelança (ex. 96; Maranhão) não vem indicado o *mestre* a quem pertence tal linha. Como o texto se refere a "Dom Estrela", talvez seja este o nome da divindade que com ele se manifesta.

O exemplo 97 foi transcrito de um dos discos da série gravada pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo no catimbó do mestre Luís Gonzaga Ângelo, em João Pessoa. Contém duas melodias independentes, que os executantes cantaram sem interrupção e assim foram grafadas: as linhas dos mestres João Cigano e Major do Dia. A segunda é interessantíssima, especialmente pela raridade do seu corte rítmico, em que se alternam os compassos 3/8 e 5/8. (Exs. 96 e 97)

96

D. P. M., Not. nº 561, Cod. nº 7. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo em Flores (Maranhão), em 1938.

Eu bem qui ti dissi, ô mamãe,
Qui eu não quiria í lá
Incontrei Dom Istrela, ô mamãe,
Na ribancêra du má.

97

LINHAS DOS MESTRES JOÃO CIGANO E MAJÓ DO DIA

sô sol- dá-du di ca- va-la- ri-a Mas eu sô sol-
for ta- le-za é den tru-du ma Mi-nha for-ta-

dá- do di ca- va- la- ri- a
le- za é des- truí- du má

gên-ti du ma- jó du di-a Eu sô a
da du eu tam-bêm sei brin- cá Eu sô sol-

1.ª vez
2.ª vez
gên-ti du ma- jó du di-a ca
dá-du eu tam-bêm sei brin-
Mi-nha

D. P. M., disco F. 122, fon. nº 824. Colhido em João Pessoa (bairro de Torrelândia), em 19-5-1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo. Transcrito por Camargo Guarnieri.

Mestre João Cigano

Sô eu rei du cigân(u) (*bis*)
Trabalh'im pôç(u) fûn(du)
Vim a procurá meus mêstri
Quê curô nu ôtru mûn(du).

Mestre Majó do Dia

(Mas) Eu sô soldãdu
Di cavalaria } *bis*
Eu sô agênti
Du Majô du Dia. } *bis*

Minha fortaleza
É dentrú du mã } *bis*
Eu sô soldãdu
Eu tambeim sei brincá. } *bis*

V — Cantos de Trabalho

O costume universal de acompanhar o trabalho com cantigas que regularizem e coordenem os movimentos ou que desfatiguem o trabalhador, não apresenta no Brasil nenhuma peculiaridade que precise ser descrita. Este capítulo se destina, pois, simplesmente a assinalar que no Brasil existe grande variedade de cantos de trabalho, ligados a atividades urbanas e rurais, e a dar alguns exemplos deles.

Vários desses cantos viverão hoje apenas na memória de gente antiga, mortos pela mecanização dos trabalhos que os motivaram. É o que aconteceu, por exemplo, com o costume ainda muito lembrado no Recife, de se transportarem pianos ao som de cantos tirados por um solista e respondidos em coro por todos os carregadores. Quando em 1938 o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo quis gravá-los em discos, teve de reunir um grupo de antigos carregadores e fazê-los andar um dia inteiro com um piano à cabeça... O "Zamba Minha Nêga", dado a seguir, foi indicado por esses carregadores como o mais característico dos seus cantos. Infelizmente, faltam duas estrofes do texto, cantadas de modo absolutamente incompreensível. (Ex. 98)

98

ZAMBA MINHA NÊGA

Discoteca Pública Municipal, disco nº F. 11, fon. nº 31. Colhido no Recife, em 18-2-1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo. Transcrito por Camargo Guarnieri.

Refrão: *Zamba minha nêg'ôi,*
Zambã meu s'nhô.
Quem quê s'imbarcã
U treim di férru já chegô. (ôi) } *bis*

Água di bêbê, ô.
Férru d'ingomã.
Bãtêmu na porta,
Vai chamã iaiá.
Zamba etc.

Minha mãe mi deu
Cum machucadô;
Quebrô mia cabeça
Máis num m'insinô.
Zamba etc.

No número dos certamente assassinados pela máquina estão os cantos de socar pilão e de peneirar café, exemplificados abaixo. Nas velhas casas brasileiras de fazenda ou de cidade, era costume beneficiar arroz e milho, reduzir a pó o café torrado, esmagar a carne para fazer paçoca, e várias outras coisas, em grandes pilões. A trituração fazia-se por meio das mãos-de-pilão, manejadas pela força do braço das negras escravas ou criadas. (Ex. 99)

99

D. P. M., Not. nº 81, Cod. nº 1. Colhido por Frederico Passarelli em Redenção (São Paulo). Doado por Mário de Andrade.

Tanta gente pra comê
Eu só pra socá.

As cantigas de peneirar café se cantavam durante o trabalho de separação dos grãos bons e maus, para o qual a catadeira imprimia à peneira um movimento giratório. (Ex. 100)

100

Come - çou pe - neirar, Chi - qui - nha, Come -

Alexina de Magalhães Pinto: "Cantigas das Crianças e do Povo", p. 87.
Colhido em Minas Gerais.

Começou peneirar,
Chiquinha,
Começou peneirar...
Chuva de marambaia,
Começou peneirar.

Das lavouras de cacau da Bahia é este canto, que os colhedores entoam na apanha do fruto. (Ex. 101)

101

D. P. M., Not. nº 289, Cod. nº 4. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937.

O cacau é boa lavra,
Já mandei colher.
Na entrada do verão
Vou mandá vendê. } *bis*
O cacau é boa lavra.

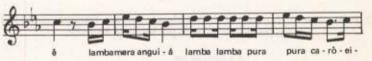
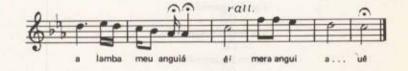
Os *Aboios* constituem um dos mais importantes grupos dos nossos cantos de trabalho rurais. Com eles os vaqueiros, especialmente do Nordeste e Norte, conduzem as boiadas. Dizem que não há gado bravio que, ouvindo-os, não se acalme e siga o aboiador. Os Aboios são lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas. Livres de qualquer medida rítmica e da palavra, entoam-se quase exclusivamente sobre as vogais A E O. O gênero existe no Minho, em Portugal, com características perfeitamente semelhantes às nossas; é de lá que deve ter vindo a tradição e o tipo dos nossos Aboios. Pelos seus processos de entoação, pela sua linha melódica que vai brotando da fantasia do aboiador e se move em grandes curvas sonoras, os Aboios são praticamente irredutíveis a notação gráfica. O exemplo seguinte constitui uma notação, em muitos pontos só aproximada, de um dos documentos do gênero colhido pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Os sons marcados com uma cruzinha não são precisamente os mesmos entoados pelo aboiador. A peça é vocalizada em Ê e Ô, sendo o primeiro o "eu" francês e o segundo um som vocálico para o qual não se têm exata representação gráfica. (Ex. 102)

102

D. P. M., disco nº 84, fonograma nº 562. Transcrito por Camargo Guarnieri. Colhido em Itabaiana (Paraíba), em 3-5-1938, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo.

Em São João da Chapada (Minas Gerais) os negros que trabalham nas lavras de diamantes acompanham sua tarefa com cantos chamados *Vissungos.* O costume está, entretanto, em decadência. "Os negros, no serviço, cantavam o dia inteiro. Tinham cantos especiais para a manhã, o meio-dia e a tarde. Mesmo antes do sol nascer, pois em regra começava o serviço alta madrugada, dirigiam-se à lua em uma cantiga de evidente teor religioso." Os textos dos Vissungos misturam algumas palavras portuguesas a uma língua africana deturpada e não têm mais sentido preciso para os que os cantam. "A sua tradução sumária é o fundamento" (assunto) "que raros sabem hoje em dia. Pelo geral, dividem-se os Vissungos em *boiado*, que é o solo, tirado pelo *mestre* sem acompanhamento nenhum, e o *dobrado*, que é a resposta dos outros em coro, às vezes com acompanhamento de ruídos feitos com os próprios instrumentos usados na tarefa" (Aires da Mata Machado Filho).

Entre os Vissungos conhecidos existe um pequeno número de melodias interessantes, de que o ar às vezes estranho parece revelar ainda sensível contribuição africana. Este caráter se mostra bem no exemplo seguinte, baseado numa escala hexacordal (dó menor sem a dominante e com a sétima abaixada). O recolhedor não conseguiu obter a significação do texto. (Ex. 103)

103

Aires da Mata Machado Filho: "O Negro e o Garimpo em Minas Gerais".

Solo: *Ô ô mera anguiá auê* *(bis)*
lamba, mera anguiá
lamba, lamba, pura, pura caveia
lamba, mera anguiá.

Coro: *Ê mera anguiá auê.*

A melodia abaixo é um canto de carregadores de pedra colhido em Salto de Itu, Estado de São Paulo, por um aluno de Mário de Andrade. (Ex. 104)

D. P. M., Not. nº 74, Cod. nº 1. Colhido por Antônio Fratantonio, no Salto de Itu (São Paulo). Doado por Mário de Andrade.

A pedrinha vai...
— *Ôi!*
Vai devagarinho...
— *Ôi!*
Vai bem de mansinho...
— *Ôi!*
Lá pro lugarzinho.
— *Ôi!*

A pedrinha vai...
— *Ôi!*
Vai devagarinho...
— *Ôi!*
A pedrinha vai...
— *Ôi!*
Pelo seu caminho.
— *Ôi!*

Embora não correspondam exatamente ao conceito de canto de trabalho, podem ser também incluídos neste capítulo os *Pregões*, anúncios musicais que os vendedores das ruas usam como um elemento de atração para o seu pequeno comércio de

gulodices e bugigangas. Limitando-se muitas vezes à entoação silábica de duas ou três palavras, os Pregões são geralmente pequenas fórmulas melódicas de âmbito estreito e ritmicamente livres, bastante próximos do recitativo musical. Eis um canto de vendedor de jaca, do Recife. (Ex. 105)

105

D. P. M., Not. nº 511, Cod. nº 7. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, no Recife (Pernambuco), em 1938.

Jaca i-jaca i-jaquê-caí cajá.

Pela sua destinação utilitária definida, creio que ainda mais duas variedades de canto são aparentáveis aos de trabalho: os *cantos de pedintes* e os *Acalantos*, cantigas para adormecer crianças. Funcionalmente, estas cantigas se equiparam aos Pregões, porque visam não uma regularização ou um acréscimo da atividade do trabalhador, mas a obtenção de um resultado que se deseja conseguir de outrem.

O costume de pedir esmolas por meio de cantorias parece peculiar aos cegos. Nós o recebemos de Portugal, onde "a mendicidade com auxílio da música continua a ser prerrogativa

dos cegos andantes. E o público das aldeias desconfia sempre do mendigo que recorre ao harmônio ou qualquer outro instrumento: não sendo cego, chama-lhe *fistor*, um pândego que não quer trabalhar'' (Alberto Pimentel).

As cantigas de cego são em geral tristonhas e monótonas, muito européias de caráter. Eis um exemplo do tipo, colhido na Paraíba de pessoa culta, que o declarou tradicional em Pernambuco. Apesar de um tanto vulgar, não é destituído de certa beleza melancólica. (Ex. 106)

106

D. P. M., Not. nº 556, Cod. nº 7. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em João Pessoa, a 28-4-1938.

Meu irmão que vai passando
Com saúde e alegria
Favorece o pobre cego
Que não vê a luz do dia.

Deus lhe pague a santa esmola
Com saúde e alegria
Deus lhe dê felicidade
A toda sua família.

Embora os livros registrem muitos textos tradicionais portugueses usados em Acalantos brasileiros, toda a documentação musical existente sobre eles mostra-os sempre perfeitamente nacionais na sua estrutura melódica e mesmo nos seus textos, em que apenas raramente se intercalam quadras usadas também em Portugal.

O mais vulgarizado dos nossos Acalantos é talvez o belíssimo "Tutu Marambá". Esta peça constitui um agregado de melodias que, com variantes de música e texto, correm também como Acalantos independentes por todo o Brasil. O "Boi Boi Boi", muito vulgarizado na Bahia, apresenta, no exemplo seguinte e em outros documentos conhecidos, versões de um desses elementos que integram o "Tutu Marambá". (Ex. 107)

107

♩=100

Boi Boi Boi Boi da ca - ra pre - ta
Es - te me - ni - no não dor - me na ca - ma

Pe - gu'es - te me - ni - no Qui tem me - do de ca - re - ta.
Dor - me nus pés De Si - nho - ra San - t'An - na.

D. P. M., Not. nº 307, Cod. nº 7. Colhido na Bahia, em 1937, por Camargo Guarnieri.

Boi, boi, boi
Boi da cara preta
Pegu'este menino
Qui tem medo de careta.

Este menino
Não dórmi na cama
Dórmi nus pés
De Sinhora Sant'Ana.

Também na Bahia foi colhida esta versão do "Su Su Sossega". O texto é conhecido em outras regiões e usado em outros gêneros de cantigas. (Ex. 108)

108

D. P. M., Not. nº 187, Cod. nº 3. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937.

Su su sussega
Vá dormi seu sono
Quê dinheiro diga
Quê cumê tome.

O texto deste Acalanto tem preocupado alguns autores, desejosos de dar uma explicação às sílabas "su su" com que ele começa. Segundo Nina Rodrigues, *sussu* é o nome de uma família do grupo dos negros mandingas ou mandês, que se localizam na África nas proximidades da Serra Leoa. A presença da palavra na cantiga seria uma das reminiscências dos mandingas, já inexistentes na Bahia no tempo em que ele fez os seus estudos sobre o negro brasileiro. Sem negar a origem mandinga da palavra *sussu*, Jacques Raimundo liga-a não ao nome gentílico, mas às palavras *sussungo* ou *sussu*, correntes na língua dos mandingas, e que significam "ardiloso, arteiro, astuto, manhoso, zorro". Diz o mesmo autor que a larga vulgarização da quadra motivou confusões lingüísticas feitas por negros de procedência banto; aparecem assim variantes de texto em que o

sussu mandinga foi confundido com idêntica palavra angola-conguense que designa a galinha.

Apesar de tantas e tão doutas considerações, "su su" pode não ter mistério nenhum e ser muito simplesmente uma dupla antecipação da palavra "sossega", que todo o mundo pronuncia "sussega". Exemplos dessas antecipações silábicas se encontram bastante na música popular urbana. Sem consultar documentação, lembro uma marchinha carnavalesca carioca que teve grande voga e de que o refrão começava assim: "Si si sigure, meu bem — Sigure na mão". (Também o "Su Su" foi antigamente marcha cantada por ranchos baianos.) O "su su" pode ser um caso idêntico ou uma reprodução do som sibilado, de que é impossível uma representação gráfica exata, com que as mães brasileiras ninam os filhos.

VI — Jogos

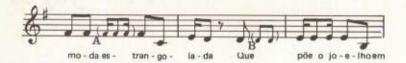
Rodas Infantis

Com raríssimas exceções, os nossos jogos infantis cantados são brinquedos de roda, em que as crianças, quase exclusivamente meninas, dão-se as mãos e giram cantando, enquanto uma das participantes ocupa o centro do círculo. Algumas dessas rodas são ao mesmo tempo brinquedos de esconder: ficando de olhos vendados, a criança que está no centro deve pegar alguém no círculo para substituí-la; ou então, terminada a cantiga, a roda se desfaz, todas se escondem e a primeira encontrada passará a ser o pegador.

Para formar o vasto e pouco explorado mundo musical das nossas crianças, concorreram músicas e textos dos mais variados tipos: romances, fragmentos de romances velhos, quadras tradicionais, danças e cantigas adultas. A procedência geográfica das rodas talvez seja também bastante variada. Entretanto, as mais vulgarizadas e tradicionais vieram da Península Ibérica.

Entre as rodas de estabelecida procedência portuguesa, a ''Ciranda'', a ''Constância'' e a ''Carrasquinha'' parecem ser as mais espalhadas, todas três originalmente rodas de adultos. Já dei uma versão da primeira ao tratar das danças; eis uma versão da terceira, tal como a colhi no sul de Minas. (Ex. 109)

109

A MODA DA CARRASQUINHA

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

As pequenas notas entre parêntesis, acompanhadas das letras A, B, C são variantes rítmicas exigidas pelo texto das estrofes 2, 3, 4.

A moda da carranquinha (carrasquinha)
É uma moda estrangolada,
Que põe o joelho em terra
Faz a gente ficar pasmada.

Maria, sacode a saia,
Maria, levanta os braços,
Maria, tem dó de mim,
Maria, me dá um abraço.

A chuva que choveu ontem
Toda ela me apanhou
Conversando com meu benzinho,
Todo gosto me tirou.

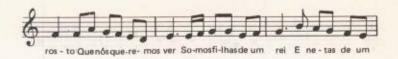
A moça que está na roda
N'é bonita nem é feia,
Parece um botão de rosa
Pros moço botá no peito.

Das rodas de possível origem espanhola, a mais amada é a "Senhora Dona Sancha", que Cecília Meireles supõe fragmento, já muito deturpado, de velho romance. (Ex. 110)

110

SENHORA DONA SANJA (Sancha)

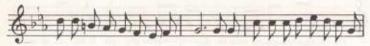
Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Senhora Dona Sanja (Sancha)
Coberta de ouro em pó,
Descubra vosso rosto
Que nós queremos ver.

Somos filhas de um rei
E netas de um conde,
Viemos esconder
Atrás da pedra grande.

Além das rodas de certa ou provável origem ibérica e de outras que não apresentam nenhum caráter étnico definido, muitas há que apareceram aqui mesmo, nascidas possivelmente, como as importadas, da apropriação infantil de cantigas e danças de adultos. Musicalmente, todas essas têm um nítido caráter brasileiro.

A mais vulgarizada das rodas de criação nacional talvez seja a "Nesta Rua", uma legítima Modinha. Embora com texto diverso, ela aparece mesmo registrada como tal na coletânea de cantos populares brasileiros publicada por Júlia de Brito Mendes no princípio deste século. (Ex. 111)

111

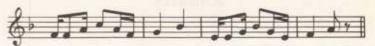
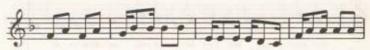
João Gomes Júnior e João Batista Julião: ''Ciranda, Cirandinha...'', p. 24.

Nesta rua tem um bosque
Que se chama solidão;
Nesse bosque mora um anjo
Que roubou meu coração.

Se roubei teu coração
Tu roubaste o meu também...
Se roubei teu coração,
É porque te quero bem.

O bastante difundido ''Sambalelê'' revela contribuição afro-brasileira para as nossas rodas. (Com o nome que o batiza mudado para Chabariri, o seu texto aparece entre as cantigas de uma versão nordestina de Congos.) O mesmo acontece com a ''Borboleta'', roda existente na Bahia e que é um Samba legítimo. Como tal, seu texto já se encontra registrado em livro. A melodia apresenta a curiosidade de basear-se numa escala pentafônica. (Exs. 112 e 113)

112

SAMBALELÊ

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Sambalelê tá doente,
Tá com a cabeça quebrada,
— Sambalelê precisava
É dumas oito lambada.

Refrão dançado: *Pisa, pisa, pisa, mulata*
Pisa na barra da saia, mulata! } *bis*

Oh! mulata bonita,
Como é que namora?
— Põe o lencinho no bolso,
Deixa a pontinha pra fora.

Pisa, pisa, pisa etc.

Oh! mulata bonita,
Onde é que ocê mora?
— Moro na Praia Formosa
E daqui vou-me embora.

Pisa, pisa, pisa etc.

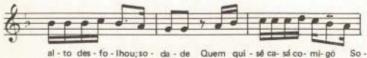
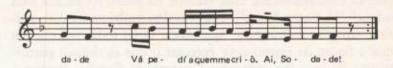
113

BORBOLETA

D. P. M., Not. nº 279, Cod. nº 4. Colhido na Bahia, em 1937, por Camargo Guarnieri.

Por mim não, borboleta!
Você pode avoar.

E para finalizar, eis uma roda colhida em Minas Gerais — a "Saudade" — que possui todas as características da melódica caipira. (Ex. 114)

114

SODADE

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 37. Colhido em Minas Gerais.

Caiu um cravo do céu,
— Sodade! —
De tão alto desfolhou;
— Sodade! —
Quem quisê casá comigo,
— Ai, sodade! —
Vá pedi a quem me criô.
— Ai, sodade! —

Quem quisê moço bunito,
— Sodade! —
Arme um laço na parede;
— Sodade! —
Inda onte apanhei um
— Ai, sodade! —
Num laço de fita verde!
— Ai, sodade! —

Jogos Coreográficos Adultos

A classificação de jogos coreográficos adultos pode ser aplicada a uma série de divertimentos que, participando ao mesmo tempo da dança, têm como fim essencial pôr à prova o desembaraço, a esperteza ou a destreza dos participantes. Desta categoria de brinquedos musicados só conheço cinco, que foram descritos por Americano do Brasil como danças correntes no Estado de Goiás: o *Maribondo*, a *Dança dos Coatis*, a *Candeia*, a *Piranha* e a *Canoa*.

Infelizmente, o livro que os registra não traz as suas músicas. A julgar por um fragmento de texto, a *Canoa* deve ser

poética e musicalmente uma variante da muito conhecida roda infantil "A Canos Virou". Pelo seu desenvolvimento coreográfico, também a *Piranha* se aparenta a várias rodas infantis em que a figura do centro deve executar o que os demais participantes do jogo lhe ordenam. O nome da *Candeia* lembra o *Candieiro*, que hoje é roda infantil e foi dança adulta generalizada no Brasil. Ignoro qualquer descrição do Candieiro como dança adulta. É possível que se executasse como a Candeia goiana, pois que dos textos de ambos consta a penalidade imposta a quem errar a movimentação da dança: ficar como ou com o candieiro ou candeia. A roda do Candieiro, tal como a brinquei em criança, não difere do desenvolvimento comum das rodas infantis. O candieiro não entra no brinquedo, ao contrário do que sucede no jogo adulto de Goiás; é apenas referido no refrão que os figurantes acompanham com palmas.

Como são muito rápidas as descrições existentes sobre esses jogos, e como desconheço quaisquer outras informações que as completem, não tenho outro remédio senão transcrevê-las integralmente.

O *Maribondo* "é uma palhaçada engraçadíssima pelos esgares e passos desordenados, caretas, saltos etc. (tendo o dançante um pote cheio d'água na cabeça, sobre uma rodilha de pano). Os assistentes formam um círculo; o dançante fica no meio deste com o pote equilibrado sobre a cabeça. Os do círculo gritam: — Negro, o que qui tem? — Ele responde: Maribondo, Sinhá!, passando as mãos pelo rosto e pelo resto do corpo como se tirasse maribondos que o mordessem, dançando, pulando sem se derramar a água do pote, encimada por um cuité. O instrumento próprio é a caixa ou o pandeiro. Quando o dançante se cansa, ajoelha-se aos pés do assistente que for escolhido para substituí-lo. Este não querendo sair a dançar, pagará uma multa em bebida: vinho, aguardente etc., conforme os passes" (as posses?).

A *Dança dos Coatis* figura uma caçada de coati. "É genuinamente sertaneja e roceira. Dois violeiros nas extremidades de duas alas de dançantes (homens), tocam um *rasgadinho* e saem cantando e dançando como na figura da quadrilha francesa — caminho da roça — acompanhados pelas filas, executando

voltas, reviravoltas, círculos etc. Os violeiros cantam quadras sempre acabadas em *ou* e os dançantes imitando o latir dos cães gritam au-au-au. A graça está no latir de cada um dos dançantes; e no fim, quando escolhem um dos assistentes, todos se põem a ladrar contra ele, fica sendo o coati, pegando-se-lhe de tal modo o apelido que o acompanha na vida, no lugar onde é conhecido.''

A *Candeia*. ''É uma dança obrigatória nos pousos de folia e parece ser original nos sertões goianos. Formam-se duas alas de pares em número indeterminado. No centro do plano que separa as duas alas coloca-se um dos dançantes com uma candeia na mão e numa das extremidades posta-se o violeiro. Os passos se executam assim: o primeiro cavalheiro da ala direita sai atravessando os espaços entre os cavalheiros e damas da ala oposta, passando depois àquela que lhe pertencia. Ao passar por sua dama, esta o acompanha no mesmo giro, e este passo se executa até que tenham saído todos. Se alguém errar o intervalo, passará a ocupar o lugar do porta-candeia. O canto é o seguinte:

Seu Salvador,
Salvadorá!
Todo aquele que errá
Na candeia há de pegá.

Seu Salvador
Da cidade, Sinhá,
Todo aquele que errá
Na candeia há de pegá.''

A *Piranha*. ''Compõe-se de homens, mulheres e até crianças que formam uma grande roda, saindo ao meio dela um dos dançantes que executa passos variados ao tempo, em que os da roda girando à direita e à esquerda, cantam:

Chora, chora, piranha,
Torna a chorar, piranha;
Põe a mão na cabeça —
Piranha!
Põe a mão na cintura...
Dá um sapateadinho...

Mais um requebradinho,
Piranha!
Diz adeus ao povo, piranha,
Pega na mão de todos, piranha.

A tal piranha faz o que se lhe manda, chorando, pondo a mão na cabeça etc. Por fim conseguindo agarrar a mão de qualquer dos da roda, puxa-o para o meio do círculo, tomando-lhe o lugar. Assim se continua."

A *Canoa*. "Posta-se no meio da sala o violeiro; doze cantores se aproximam dele, sentam-se ao chão com as pernas estendidas, pés contra pés, em torno das canelas do violeiro. Este pende o corpo sobre um dos cantadores, que o sustém com as palmas da mão e num movimento o arremessa à direita ao seu imediato, que o impele para o vizinho, e, assim num rodar vertiginoso, o violeiro toca e canta: — A canoa virou, lás nas ondas do mar — e os cantores todos respondem em coro: — É porque a mãe Maria não sabe remar. — Seguem-se outros versos, e a perícia do violeiro está em não perder o compasso do rasgado naquele rodar violento, aos trambolhões e empuxões que leva."

Como se vê por essa descrição, a Canoa é exatamente um jogo puro, sem nenhuma participação da dança.

Capoeira

A *Capoeira* é um jogo atlético introduzido no Brasil pelos negros de Angola. Tal como o jiu-jitsu, é um jogo essencialmente de destreza e não de força, que exige grande flexibilidade de corpo e prontidão de movimentos. Seus golpes, na sua maioria aplicados com as pernas e a cabeça, são batizados numa gíria pitoresca, que parece variar com o tempo e o lugar, embora conserve sempre alguns nomes tradicionais. Estão neste caso, por exemplo, o *aú* ou *auô*, salto mortal em que um dos contendores

se atira de cabeça sobre o outro; o *balão*, "em que as mãos sustentam o corpo do adversário para jogá-lo, por cima da cabeça, para trás" (Edison Carneiro); o famoso rabo-de-arraia "que consiste em cair sobre as mãos e rodar o corpo de encontro às pernas do adversário, para derrubá-lo" ("Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa").

Terrível meio de ataque e de defesa, a Capoeira está hoje suavizada em prática principalmente esportiva, mas teve uma crônica turbulenta no séc. XIX. Os capoeiras, principalmente os do Rio de Janeiro e da Bahia, celebrizaram-se pelas desordens e brigas que provocavam, rematadas em ferimentos e mortes. As medidas de repressão, executadas pela polícia desde o princípio desse século, foram impotentes para contê-los. Parece que a guerra do Brasil com o Paraguai (1865-1870) é que assinalou o fim das violências das capoeiras. Para se ver livre deles, o governo da então província da Bahia mandou para a luta "bom número de capoeiras, muitos por livre e espontânea vontade e muitíssimos voluntariamente constrangidos" (Manuel Querino). O mesmo aconteceu no Rio de Janeiro, pois Melo Morais Filho diz que a guerra do Paraguai acabara com os capoeiras cariocas e com as desordens sangrentas provocadas por eles.

O capoeira desses tempos se distinguia facilmente pelos seus trajes e suas atitudes. Eis como se apresentava o capoeira do Rio de Janeiro, de que o da Bahia diferia no aspecto apenas por trazer na orelha esquerda uma argolinha de ouro, em vez do anel na gravata: "calças largas, paletó saco desabotoado, camisa de cor, gravata de manta e anel corrediço, colete em pala, botinas de bico estreito e revirado, e chapéu de feltro. Seu andar é oscilante, gingado; e na conversa com os companheiros ou estranhos, guarda distância, como em posição de defesa" (Melo Morais Filho). A constante preocupação de guardar-se era um traço comum ao caráter dos capoeiras de qualquer parte e vem singularmente acentuada nesta descrição dos capoeiras baianos: "O capoeira era um indivíduo desconfiado e sempre prevenido. Andando nos passeios, ao aproximar-se de uma esquina tomava imediatamente a direção do meio da rua; em viagem, se uma pessoa fazia o gesto de cortejar a alguém, o capoeira de súbito,

saltava longe com a intenção de desviar uma agressão, embora imaginária'' (Manuel Querino).

No exercício do seu jogo, os capoeiras não se valiam apenas da agilidade física, mas também de facas, navalhas e de um pequeno cacete de 50 cm, que traziam amarrado ao pulso por uma cordinha. Na falta dessas armas, o capoeira apanhado de surpresa transformava o chapéu de feltro em instrumento de defesa, ''machucando-o ao comprido''.

Tanto no Rio de Janeiro como na Bahia, os capoeiras organizavam-se em bandos, que viviam em constantes provocações e escaramuças. Habitualmente os encontros se davam em lugares retirados, mas as festas públicas sempre foram ocasião propícia para que eles armassem barulho. Negros e mulatos formavam esses bandos, de que os do Rio de Janeiro nos ficaram muito bem descritos por Melo Morais Filho. As maltas localizavam-se em diversos bairros, tinham nomes que as distinguiam e eram dirigidas cada uma por um chefe, sendo que a todas presidia um chefe supremo. ''Geralmente eram compostas de africanos, que tinham como distintivo as cores e o modo de botar a carapuça, ou de mestiços (alfaiates e charuteiros), que se davam a conhecer entre si pelos chapéus de palha ou de feltro, cujas abas reviravam, segundo convenção. À categoria de chefe de malta só atingia aquele cuja valentia o tornava inexcedível, e de chefe dos chefes o mais afouto entre eles, mais refletido e prudente'' (Melo Morais Filho). Até 1860, aproximadamente, ''os capoeiras prestavam juramento solene, e o lugar escolhido para isso eram as torres das igrejas''. Nas torres das igrejas, ''ninhos atroadores dos capoeiras de profissão'', funcionavam também as aulas do jogo. ''As questões de freguesia ou de bairro não os desligavam, quando as circunstâncias exigiam desagravo comum; por exemplo: um senhor, por motivo de capoeiragem, vendia para as fazendas um escravo filiado a qualquer malta; eles reuniam-se e designavam o que havia de vingá-lo.'' Como salienta Artur Ramos, por esta informação se vê que a organização dos grupos de capoeiras assumia um verdadeiro caráter de sociedade defensiva, em que os escravos se fortificavam contra a opressão dos senhores.

Entretanto, muita gente branca e pacata praticava amadoristicamente o jogo, nesses tempos da Capoeira braba. Como meio de educação física, dizem os que narram a crônica do jogo; provavelmente para garantia da pele, no meio dos turumbambas das festas e das eleições políticas, em que os capoeiras convenciam com facilidade muitos eleitores a desistirem de votar no partido contrário ao de quem os assalariava... Até o clero não desprezava a Capoeira: entre as proezas dos amadores se conta a "de um frade do Carmo, que, por ocasião de uma procissão do Enterro, debandou a cabeçadas e a rasteiras um grupo de indivíduos imprudentes que o provocaram"... (Melo Morais Filho)

Hoje a Capoeira parece ser cultivada apenas na Bahia, onde a usam essencialmente como esporte. Os golpes perigosos são proibidos e a vitória é decidida geralmente por contagem de pontos. Informam os autores que o jogo vem se misturando com golpes de outras lutas — do box, do jiu-jitsu, da luta romana — e que em breve estará completamente desvirtuado. Os negros baianos distinguem várias modalidades de Capoeira, caracterizadas apenas por pequenos detalhes, sendo a principal delas a chamada *Capoeira de Angola*.

Os baianos praticam também uma variante da Capoeira a que chamam *Batuque* ou *Batuque-boi*. O Batuque está em decadência na capital do Estado e vive agora mais particularmente no interior. Distingue-se da Capoeira pelo fato de que seus golpes são dados exclusivamente com as pernas. Toda a atenção dos lutadores concentra-se em manterem-se de pé, pois que perde a luta aquele que cai. Esta modalidade de Capoeira deve ser tão velha quanto a outra mais desenvolvida. No princípio do séc. XIX o Conde de Arcos dava as razões porque julgava útil manter o Batuque dos negros, apesar dos protestos da opinião pública. Nina Rodrigues, que cita o documento, entendeu que o trecho se referia à dança do mesmo nome. Dadas as intenções do Conde de Arcos de açular a combatividade dos negros entre si, a fim de garantir o domínio dos brancos, creio que não há dúvida de que ele se referia não ao Batuque dança, mas ao Batuque luta: "Batuques olhados pelo governo são uma coisa, e olhados pelos particulares da Bahia são outra diferentíssima. (...) O governo olha para os Batuques como para um ato

que obriga os negros, insensível e maquinalmente de oito em oito dias, a renovar as idéias de aversão recíproca que lhes eram naturais desde que nasceram, e que todavia se vão apagando pouco a pouco com a desgraça comum; idéias que podem considerar-se como o garante mais poderoso da segurança das grandes cidades do Brasil, pois que se uma vez as diferentes nações da África se esquecerem totalmente da raiva com que a natureza as desuniu (...), grandíssimo e inevitável perigo desde então assombrará e desolará o Brasil. E quem haverá que duvide que a desgraça tem o poder de fraternizar os desgraçados? Ora, proibir o único ato de desunião entre os negros vem a ser o mesmo que promover o governo indiretamente a união entre eles, do que não posso ver senão terríveis conseqüências''.

A Capoeira esportiva da Bahia e sua variante — o Batuque — são acompanhadas obrigatoriamente de música. Têm seus cantos próprios, entoados por cantores que se colocam no centro do local do jogo em semicírculo e se acompanham com berimbaus, ganzá (reco-reco) e pandeiro. A parte musical da Capoeira está mais bem descrita que a do Batuque. Um solista tira o canto e o coro responde com um refrão curto, com o último verso, todo ou em parte, ou com a última palavra do solista. O canto se inicia antes de começar a luta. Em uma das descrições existentes em livro, durante o canto inicial (que no caso se chama *preceito*) ''os lutadores entram na arena e vão se agachar defronte da orquestra. Desde esse momento não podem falar. Ficam aí agachados, enquanto os cantadores vão cantando. Só depois destes versos a luta começa'' (Edison Carneiro). Em outra descrição não há o *preceito*: ''Começado o canto em andamento moderado, dois camaradas vão para o centro do semicírculo, com ar concentrado. Benzem-se, miram-se e começam a luta com seus passos originais. (...) Com o desenvolvimento da luta, o ritmo das cantigas se vai acelerando e o andamento de moderado chega a vivo e vivíssimo, a tal ponto que às vezes é preciso parar o canto, pois, do contrário a luta degenera em contenda às direitas, caso em que só se separam os capoeiras com extrema dificuldade ou com a vitória de um deles'' (Renato Almeida).

Evidentemente, a música não é pois empregada na Capoeira como um elemento de enfeite, mas como uma força

ativadora das energias dos lutadores. De tal modo a música se liga ao jogo, que ele depende intimamente dela e é por ela regulado. A Capoeira de Angola não se realiza se não houver berimbau para acompanhá-la e algumas das espécies em que o jogo se divide na capital baiana são distinguidas apenas por modos peculiares de tocar o berimbau.

Essa força dinamogênica da música de Capoeira reside essencialmente no aumento crescente da velocidade de andamento. As peças são curtíssimas, geralmente compostas de dois pequenos motivos rítmico-melódicos. Sua ação parece manifestar-se no mesmo sentido do exacerbamento motor a que a música dos rituais fetichistas conduz a dança das filhas-de-santo. De fato, os cânticos de Capoeira apresentam com os de feitiçaria a semelhança da repetição intérmina e cada vez mais acelerada de uma melodia curta, repetição extremamente propícia a conduzir a estados de agitação. Do que seja essa música se terá uma idéia clara pelos dois exemplos seguintes, o primeiro dos quais se refere a São Bento, popularmente considerado protetor contra as cobras, e cujo nome designa também variedades baianas de Capoeira. (Exs. 115 e 116)

115

ESTA COBRA TE MORDE

D. P. M., Not. nº 266, Cod. nº 4. Colhido na Bahia, em 1937, por Camargo Guarnieri.

Solo: *Esta cobra te morde*
Coro: *Sinhô São Bento (repete-se depois de cada verso)*
Solo: *Ôi o bote da cobra*
Ôi a cobra mordeu
O veneno da cobra
Ôi a casca da cobra
Ô que cobra danada
Ô que cobra malvada.

116
LÃ LÃ LÃ

D. P. M., Not. nº 270, Cod. nº 4. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937.

Lã lã lã i lã i lã lã i lã
Lã i lã lã lã i lã
Lã lã lã i lã i lã lã i lã
Lã i lã lã

Ê volta do mundo
Ê que o mundo dã.

Cantos de Bebida

A massa do povo brasileiro bebe certamente sem nenhuma alegria, desconhecendo parece que por completo o hábito de socializar a bebida, de transformar o ato de beber numa diversão

de grupo. Se o povo bebe, e bebe bastante nas suas festas e danças, cada indivíduo é sempre um bebedor isolado, que busca no álcool exclusivamente um excitante ou um meio de fuga para melhores mundos. Por isso a bebida jamais uniu ninguém nas festanças populares, agindo sempre, pelo contrário, como fonte de discórdias e de barulhos. E é por isso também que tendo nós um vasto romanceiro da cachaça, em que ela e seus parentes são alvo de amorosas louvações pessoais do cantador, parece que não temos legítimos cantos de bebida folclóricos. Isto é, entre os hábitos musicais do homem do povo brasileiro não existe praticamente o das libações feitas em grupos alegres e acompanhadas de cantigas que de certa maneira as ritualizam. O que existe entre o povo são apenas cantigas com que beberrões cantadores celebram individualisticamente os seus pifões ou as virtudes do álcool, tal como no exemplo seguinte. Essa melodia muito vulgar pertencia ao repertório de uma mulata muito desabusada, que costumava cantá-la, acompanhando-se com viola, nos dias em que tinha virado demais o copo. A segunda quadra corre, em variantes, por diversas regiões do Brasil. (Ex. 117)

117

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Sô padre, sô frade,
Com suas coroa,
Quando vai na venda
Bebe só da boa.

Refrão: *Lá na venda,*
Lá na venda,
Lá na venda,
Lá na vendinha. } *bis*

Cachaça boa
É do Pau-do-Áio:
Aqui mêmo eu bebo,
Aqui mêmo eu cáio.

Lá na venda etc.

Entretanto, os cantos de bebida tiveram uso corrente entre a burguesia brasileira. Principalmente nos jantares festivos foi costume tradicional brindar-se com cantorias desde os donos da casa até a cozinheira, muita vez obrigada a assistir à homenagem.

Dessas cantigas estão registradas poucas melodias e alguns textos. O mérito principal das músicas reside no seu caráter vivo e saltitante. Nos textos se encontram, de cambulhada com o elogio da bebida, enumeração de aves nacionais, versinhos idílicos a Marília, patriotadas, latinório e até santos transformados em amigos da bebedeira:

Encontrei com Santo Antônio
Na ladeira do Pilar,
Gritando em altas vozes:
— Este copo é de virar!

São Gonçalo foi à caça, caça, caça,
Todo cheio de lacinhos, cinhos, cinhos.
Em louvor do mesmo santo, santo, santo,
Vou beber um bocadinho.

Dá-me Deus, dá-me Deus,
Gi - ti - ri - ti - ri - ti - ti. } *bis*

Nem falta também um salzinho de malícia, como nesta sextilha que certamente cantava-se bem longe da casa do vizinho...

O que faz a minha glória
É a mulher do vizinho;
Mas quando bebo seu vinho
Completo minha vitória.
Até com risco de vida
Viva a cousa proibida.

A cantiga seguinte foi provavelmente das mais vulgarizadas no Brasil, pois que vários autores se referem a ela. (Ex. 118)

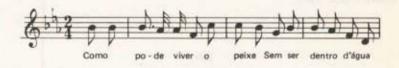
Pereira de Melo: "A Música no Brasil", p. 96.

Papagaio, periquito,
Saracura, sabiá,
Todos cantam, todos bebem
À saúde de Iaiá.

Infelizmente, tão agradável costume musical está quase morto. Como usança coletiva e tradicional, parece que os cantos de bebida têm hoje o seu último reduto na cidade mineira de Diamantina, onde ainda os cultivam carinhosamente. Nessa cidade dão-lhes o nome de *Coretos*, palavra que parece ter sido usada com o mesmo sentido em outros pontos de Minas. Os Coretos de Diamantina apresentam uma característica rara na música popular brasileira: entoam-se sistematicamente a várias

vozes, numa interessantíssima polifonia instintiva, segundo me informou o prof. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. A peça seguinte, de que não há especificação do lugar de colheita, é um dos Coretos existentes em Diamantina. É deliciosa, pela sua melodia e pela nota de gosto arcádico do seu texto. (Ex. 119)

119

COMO PODE VIVER O PEIXE

Alexina de Magalhães Pinto: "Cantigas das Crianças e do Povo", p. 134-135.
Colhido em Minas Gerais.

Como pode viver o peixe
Sem ser dentro d'água fria,
Assim posso eu viver
Sem a tua companhia.

Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia.

Os pastores desta aldeia
De mim fazem zombaria,
Por me ver andar chorando, *(bis)*

Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia.

Além dos cantos de bebida, talvez haja pelo Brasil afora outros jogos cantados de mesa, à espera de serem descobertos. Melo Morais Filho, por exemplo, se refere no séc. XIX ao costume de se cortarem os assados e trincharem as aves, nos banquetes, ao som de cantigas improvisadas. (Só os textos, certamente.)

Um jogo de mesa, especialmente de mesa de bar, muito conhecido pelo menos em São Paulo e Minas Gerais, é o dos *Escravos de Jó*, do qual muitas vezes ouvi e cantei a versão abaixo. (Ex. 120)

120

ESCRAVOS DE JÔ

Escravos de Jó
Jogavam caxangá. } *bis*
Pega, deixa, Pereira,
Guerreiros com guerreiros
Zigui zigui zigui zá.

Os jogadores se munem cada um de um objeto (peça do talher, caixa de fósforos etc.), que deve ser passado ao vizinho da direita com uma batida na mesa, em cada tempo forte do compasso. Os objetos vão circulando assim de mão em mão. Ao chegar ao "zigui, zigui, zigui, zá", as batidas acompanham cada som da melodia num movimento lateral de vaivém partindo da direita, de modo que o som final (zá) coincida exatamente com a colocação do objeto diante do vizinho da direita e a cantiga possa ser infindavelmente recomeçada sem interrupção. Mas a modificação do ritmo faz com que os distraídos, errando o movimento das batidas rápidas, batam com o objeto no lado esquerdo ao concluir-se a melodia. O gosto do jogo é a confusão dessa hora, em que os desatentos são eliminados.

VII — Cantos Puros

Sob a designação de cantos puros entendo todas aquelas modalidades do canto popular que têm em si mesmas a sua destinação, isto é, os cantos que vivem de vida própria, desligados de qualquer fato que esteja ao lado ou fora da música. Não participando intrinsecamente de nenhum dos aspectos fundamentalmente interessados e coletivistas da vida musical popular, são cantos de utilização individual e livre, que representam o exercício de atividades de natureza exclusivamente poético-musical.

Com exceção do Desafio, todos os nossos cantos puros (e creio que os de qualquer parte) reduzem-se a tipos diversos de canção.

Além dos que foram inicialmente cantos coreográficos e que já encontramos entre as danças (Lundu, Chula, Tirana), os tipos hoje conhecidos da canção nacional são a Moda, a Toada, a Embolada, o Romance e a Modinha. Esta, por ter origem erudita e vida essencialmente urbana, será tratada no capítulo seguinte.

Desafio

Embora apareça em algumas danças cantadas, na sua mais rica manifestação o *Desafio* é um gênero poético-musical puro, independente de coreografia. Consiste essencialmente num

torneio poético em que dois cantadores medem os seus talentos de improvisação. Um dos cantadores inicia a provocação, a que o outro deve responder com presteza dentro das perguntas feitas ou do assunto proposto. O torneio dura até que um dos contendores não consegue responder ou se declara vencido. Da poesia é que deriva a importância do Desafio para o povo; apesar de indissoluvelmente ligado ao canto, a música é nele funcionalmente sentida como um acessório.

A melodia que servirá para a luta, proposta por quem inicia o Desafio, é ou improvisada ou pertencente ao repertório anônimo dos cantadores. O instrumento mais generalizado do Desafio é a viola. No Nordeste a rabeca, violino de fatura popular, é também freqüente. No Rio Grande do Sul atualmente empregam a sanfona, que substituiu a viola.

Podendo considerar-se como de uso universal, o Desafio entre nós é herança portuguesa, bem aceita por indígenas e negros, que deviam contá-lo também, e com características próprias, entre os seus costumes.

O Desafio é praticado em todo o Brasil e tem a sua zona mais importante no Nordeste. É nesta região que ele se mostra como um costume musical corrente, firmado em moldes espirituais e técnicos perfeitamente definidos. E é nela também que aparecem singularmente aguçadas as qualidades de brilho e vivacidade que poeticamente caracterizam o gênero.

Nas demais partes do Brasil, o Desafio no geral adota como molde poético a quadra de sete sílabas, sendo corrente o processo em que cada cantador começa sua quadra com o último verso da que foi dita pelo adversário. No Nordeste a quadra teve o seu uso, mas cedeu lugar à sextilha setissilábica, que os cantadores chamam *colcheia* ou *verso-de-seis-pés*. Com este molde costumam alternar-se, num Desafio, o *martelo* e a *carretilha*. O *martelo* é em versos decassílabos e estrofes de seis a dez pés (versos). O martelo de dez pés constitui "a grande arma do Desafio. Cantador que resiste ao embate está consagrado. Pela sua imponência é a sedução de todos os cantadores. Não há peleja" (nome que se dá comumente ao Desafio no Nordeste) "em que o martelo de dez pés não apareça melhor ou pior manejado.

Sou Antonio Tomé, do Trairi,
Quando pego um cantor metido a duro,
Deixo o corpo do pobre num monturo
E ele grita que só mesmo um bem-te-vi,
A macaca vai batendo de per-si
E o pobre berrando no salão,
E eu com ele no gume do facão,
E o sangue lhe correndo pelos pés,
Cada dia de surra leva dez,
Nunca mais ele tem malcriação!...'' (Câmara Cascudo)

A ''*carretilha*, também dita *parcela*, é o verso de cinco sílabas, empregadíssimo no Desafio, especialmente na parte dos insultos. (...) Cantam a parcela com oito ou dez linhas.

Eu sou judeu
Para o duelo
Cantar martelo
Queria eu...
O pau bateu
Levantou poeira
No meio da feira,
Não fica gente,
Queima a semente
Da bananeira...'' (Câmara Cascudo)

São esses, segundo Luís da Câmara Cascudo, ''os modelos regulares, clássicos e seguidos no verso sertanejo dos Desafios''. Outros há que constituem ''mais habilidades que formas comuns da peleja (...), nunca significaram senão divertimento, afoiteza, alegria dos cantadores'':

Mourão ou *trocado*. ''Pode ser de cinco e sete pés. No segundo, o cantador diz dois versos, seu adversário outros dois, e o primeiro fecha-os com três versos finais. No mourão de cinco pés o cantador diz um verso e o primeiro termina cantando três.

1º — *Vamo cantá o moirão*
2º — *Prestando toda atenção.*
1º — *Que o moirão bem estudado*
É obra que faz agrado
E causa sastifação...

1º — *Agora, meu companheiro,*
Vamos cantá um trocado...

2º — *Pode trazer seu roteiro*
Que me encontra perparado...
1º — *Em verso não lhe aborreço,*
Mas em trocado eu conheço
Quem é que canta emprestado...''

O exemplo seguinte é uma melodia usada num mourão de sete pés pelos cantadores paraibanos Josué de Oliveira Cruz, apelidado ''Poeta Bronze'', e Evaristo Augusto de Oliveira. O texto é maior e registro apenas o seu início, justamente uma variante do exemplo de Câmara Cascudo. (Ex. 121)

121

D. P. M., disco F. 103, fon. nº 696. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo em Alagoa Nova (Paraíba), em 7-5-1938. Transcrito por Camargo Guarnieri.

Josué: *Èvarístu agora mêsmu*
Vâmus cantar um trocâdu.

Evaristo: *Venha, venha, Josué,*
Que levarei todas di ládu.
Josué: *Josué lhi õferéci*
Eim trocãdu si conhéci
U homeim que canta imprestãdu.

Ligeira. "Cada cantador improvisa dois versos, canta o estribilho *ai, d-a, dá*, seu antagonista repete o *ai* e canta dois outros versos, completando o sentido da quadra ou dando resposta. Como apenas uma rima é obrigatória, em *a* ou *e*, o verso é mais rápido mas fica monótono.

Ai, d-a dá!
O que é que vai, não chega,
Nunca acaba de chegá?
Ai!
É a rede em que me deito
Começo a me balançá..."

Seis-por-nove. "O *seis-por-nove* está quase desaparecido e não é mais ouvido nos Desafios. Citam apenas estrofes mas não me souberam informar se o *seis-por-nove* foi tão popular quanto os outros modelos. Era, incontestavelmente, de uso difícil. Constava de nove versos, de sete e três sílabas. O primeiro, terceiro, quarto, sexto, sétimo e nono de sete sílabas. O segundo, quinto e oitavo de três sílabas. Era verso individual.

Querendo mudã agora,
Sem demora
Noutra obra eu pego e vou!
O que eu quero é que tu diga
Que em cantiga
Eu sô formado doutô!
Vamo mudã de toada,
Camarada,
Quero vê se és cantadô!...

Havia o refrão:

Um — dois — três!
Vamos ver se você canta
Nove palavras por três!..."

Dada a própria natureza do gênero, em que a palavra é o elemento essencial, os Desafios se desenvolvem com melodias de estrutura simples, que o cantador sujeita ritmicamente aos valores declamatórios do texto. Para cada tipo métrico-estrófico empregado, os cantadores usam melodias diferentes que, pela sua sucessão e necessária mudança de movimento e esquema rítmico, asseguram ao Desafio a sua variedade musical. Para a variedade concorre também o *baião* ou *rojão*, pequeno interlúdio instrumental de andamento mais rápido que o do canto, durante o qual os cantadores preparam suas respostas.

Enquanto nas outras regiões do Brasil os instrumentos apóiam também a cantoria, a participação deles no Desafio nordestino se reduz ao baião e aos acordes que reforçam a terminação de cada verso, sendo o canto executado sem acompanhamento. (Ex. 122)

122

Luís da Câmara Cascudo: ''Vaqueiros e Cantadores'', p. 144.

O cantador nordestino, cultivador por excelência do Desafio, é uma espécie de jogral ou menestrel, profissional do canto que vive do que lhe rendem as pelejas com outro cantador ou do que ganha nas feiras e nas festas, cantando romances, xácaras e Desafios famosos ficados na tradição popular. Em qualquer dos casos, os cantadores recebem sempre o que o auditório lhes queira dar. Cantando isolados ou juntos, amistosamente, os cantadores não se esquecem do peditório de dinheiro e das louvações, que o homenageado deve agradecer pagando. Se não fazem a louvação cantada, depõem "o instrumento aos pés da pessoa escolhida. Manda a praxe restituí-lo com um *agrado*. Segue-se ritualmente um agradecimento" (Câmara Cascudo). No Desafio não existe o ritual de peditório; entretanto, quando o público demora a pôr o dinheiro no pires de coleta ou se mostra pouco dadivoso, os cantadores não vacilam em reclamar com versos assim:

Quem tem filho barbado é camarão
Quem canta de graça é galo
Quem trabalha pra homem é relógio
Bicho que corre é cavalo
Não vejo dinheiro no prato
Vamos parar o badalo.

Mário de Andrade acreditava que, embora tenham o seu lado econômico, os peditórios, louvações e agradecimentos dos cantadores refletem também uma tradição mística e mais velha "que a profissionalização do jogral e do menestrel europeus e mesmo do rapsodo grego", derivando-se do desenvolvimento individualista e improvisatório "dos processos temáticos de pedir dinheiro", corrente nas práticas européias das Janeiras e Maias.

A força do seu *repente*, da improvisação, manifestada essencialmente através do Desafio, é que assegura ao cantador nordestino a sua fama, o respeito de seus pares e do público. Entretanto, essa improvisação é, em boa parte, menos uma criação momentânea e original, do que uma resultante de um trabalho inconsciente da memória. "Uma análise mais atenta do improviso, demonstraria o quanto o *repente* é construído de

cor. Não só pelo número restrito das idéias, pela quantidade inumerável de frases-feitas e de versos-feitos e outros processos mnemônicos de enchimento e mesmo de raciocínio, como também pelas coisas decoradas ao léu das ocasiões e que o cantador repete sem saber que está repetindo de cor e imagina estar de fato inventando. (...) O cantador nordestino não só decora romances da literatura de cordel, mas também os Desafios, as pelejas'' (Mário de Andrade).

De fato, os cantadores têm uma memória vivíssima, que lhes permite não só reter um mundo de versos e de Desafios célebres, como adquirir uma assustadora sabença decorada, com que recheiam fatigantemente as suas pelejas. Os que sabem ler adquirem por si sós o que eles chamam a sua ''ciência''; os analfabetos, que são a maioria, decoram ouvindo alguém ler para eles. E assim enchem a cabeça de mitologia, de história sagrada, de passagens da Bíblia ou mesmo da Bíblia inteira (como no espantoso caso do cantador Ugolino Nunes da Costa), de geografia, da história de Carlos Magno, e até de álgebra e regras de retórica!

Todo esse amontoado de coisas vem à tona nas perguntas e respostas que constituem uma fase constante dos Desafios. Dando lugar entre os velhos cantadores famosos à demonstração de reais qualidades de espírito, as perguntas e respostas se vêem hoje inundadas pela ''ciência''.

Além das perguntas e respostas, os Desafios revelam outros elementos fixos que formam com esse um esquema básico em que se apóia todo o desenvolvimento da luta: a apresentação vaidosíssima que os cantadores fazem de si mesmos, a bazófia, e os desaforos, ameaças e debiques ao adversário. Não há comentário que supra o que falam por si mesmas estas amostras:

Do cantador Veríssimo do Teixeira:

Sou Veríssimo do Teixeira,
Fura pau, fura tijolo,
Se mando a mão, vejo a queda,
Se mando o pé, vejo o rolo...
Na ponta da língua trago
Noventa mil desaforo!...

De Romano em desafio com Inácio da Catingueira:

Aqui é este Romano,
Dentaria de elefante,
Barbatana de baleia,
Força de trinta gigante,
É ouro que não mareia,
Pedra fina e diamante...

De Manuel Passarinho para Sinfrônio Pedro Martins:

Cantadô nas minhas unha,
Passa mal que se agoneia,
Dou-lhe almoço de chicote
Janta pau, merenda peia,
De noite ceia tapona
E murro no pé da oreia!

De Josué Romano para Serrador:

Serrador, fique ciente
Que inda nascendo outra vez,
Cantando em diversas língua,
Italiano ou francês,
Traga mais dois Serradores,
Que eu açoito todos três.

Embora nem sempre apareça, uma das partes mais interessantes dos Desafios é a que se refere aos redutos imaginários que todo cantador tem, lugares de aspectos fantásticos e cercados de uma tremenda rede de defesa para impedir a aproximação dos intrusos. À medida que um cantador vai expondo esse símbolo da sua invulnerabilidade poética, o seu adversário vai desenrolando os recursos de que dispõe para aniquilá-lo, como neste início da descrição que Josué Romano faz de seu *castelo* a Serrador:

Josué Romano: *A parede da muralha*
Tem cem metros de largura,
Também tem um alicerce
Com bem trinta de fundura,
E do nível para cima
Mais duma légua de altura.

Serrador: *Eu chego lá c'uma broca,*
Furo a parede no centro,
Abro cinco, seis buracos,
Boto dinamite dentro,
Toco fogo, avoa o muro,
Por que razão eu não entro?

No Nordeste as mulheres cultivam com freqüência a *cantoria*, nome com que os cantadores designam a sua arte e "o conjunto de regras, de estilos e de tradições que a regem" (Câmara Cascudo). É bem amplo o número das cantadoras célebres, a mais famosa delas tendo sido Maria Trubana ou Turbana (Tebana). Mário de Andrade supõe que as cantadoras brasileiras representam a continuidade de uma tradição ibérica, talvez de origem árabe, visto que tendo sempre existido cantadoras em Portugal e na Espanha, sobre elas ele não conhecia referência nem entre os negros nem entre nossos índios. Entretanto, havia cantadoras entre os últimos, pois que cronistas do séc. XVI assinalaram sua freqüência: "Às vezes andam um par de moças entre eles entre as quais há também mui grandes cantoras e por isso mui estimadas" (Gabriel Soares); "Estas trovas fazem de repente, e as mulheres são insignes trovadoras" (Padre Fernão Cardim).

Romances

O nosso romanceiro é constituído, de uma parte, por velhas xácaras de procedência ibérica e de outra parte, por narrativas em verso aqui nascidas. A eclosão nacional do gênero é relativamente recente, parecendo que a época mais recuada que se pode estabelecer para ela seja o fim do séc. XVIII ou o início do séc. XIX.

Os romances velhos portugueses datam na sua maioria dos sécs. XVI e XVII e diversos são de origem espanhola. Ainda no

séc. XIX eram muito cantados entre nós, mas hoje já desapareceram praticamente da memória popular. De toda a grande série de que os folcloristas do século passado e princípio do atual recolheram os textos, apenas permanece vivíssimo até agora o da Nau Catarineta, pela circunstância de se ter ligado a uma dança dramática. Aliás, as Cheganças parecem ser mesmo os redutos em que de preferência se refugiaram fragmentos de vários romances que perderam sua funcionalidade como canção. Ainda há pouco tempo a Discoteca Pública Municipal de São Paulo colheu no Recife, por exemplo, uma versão de Chegança de Marujos em que foi enxertada uma grande parte da xácara da Dama Guerreira, história dialogada de uma moça que, diante das lamentações paternas por não ter um filho varão, se veste de homem e parte para a guerra.

Dos poucos romances tradicionais musicalmente registrados em livros, escolho para ilustrar o gênero o do Bernal Francês. A melodia é leve variante da que se canta na província do Minho, em Portugal. (Ex. 123)

Pereira de Melo: "A Música no Brasil", p. 117.

Francisquinha, Francisquinha,
Desse corpo tão gentil
Abri lá essa porta
Que m'a costumais abrir.
— Quem bate na minha porta
Quem bate, quem está aí.
— É dom Bernal Francês
A sua porta venha abrir.

— Se é outro em seu lugar
Diga, que não quero ir;
Se é Bernal françoilo
Descalça lhe vou abrir.
No descer da minha cama
Me caiu o meu chapim;
No abrir da minha porta
Apagou-se o meu candil.
Eu levei-lhe pelas mãos
Levei-o no meu jardim
Me pus a lavar a ele
Com água de alecrim;
E eu como a mais formosa
Na água de Alexandria
Tornei-lhe a pegar na mão
O deitei a par de mim.
Era meia-noite em ponto
Outra meia por vir
E vós Bernal françoilo
Sem vos virar para mim?
Ou tendes dama em França
A quem queirais mais que a mim?
— Não tenho dama em França
A quem queira mais que a ti.
— Não te temas de meu pai,
Que é velho não vem aqui,
Não temas de meus irmãos
Que inda agora vão daqui.
Não temas o meu marido,
Longas terras está daqui,
Oh! maus mouros o cativem.
Novas me venham a mim.
— Eu não temo o teu pai
Homem que nunca temi,
Eu não temo a teus irmãos
Que são homens como a mim.
Teme-te de teu marido
Que o tens a par de ti.
— Se tu és o meu marido
Que é que me trazes a mim?
— Trago-te saia de ganga,
E baju *de carmezim;*
Gargantilha de cutelo,
Pois a mereceste assim.
— Oh! lua que vais tão alta
Que não quer amanhecer,
Para esta triste coitada
Acabar de padecer.
— Nem com essas nem com outras,

Pois tu me hás de vencer,
Antes da manhã ser fora,
Pretendo de tu morreres.
— Aonde vais cavalheiro
Tão apressado no andar?
— Vou ver a minha dama
Que há já dias não a vejo.
— Tua dama já é morta,
É morta eu bem a vi;
Sete frades a levaram
Numa tumba de marfim;
Sete círios acenderam
Todos sete acendi:
— Volta volta meu cavalo,
Vamos ver se isto é assim.
Chegando ao pé de uma ermida
Lá um vulto preto vira:
— Não te temas, cavalheiro
Não te temas tu de mim,
Que eu já fui a tua dama
Por amores teus morri.
Olhos com que te mirava
Já não têm vistas em si,
Boca com que te beijava
Já não tem sabor em si,
Braços com que te abraçava
Já não têm força em si.
A mulher com que casares
Não lhe queiras mais que a mim,
Filho que dela tiveres
Seja lindo como ti.
Que se perca o mundo por ele,
Como eu me perdi por ti;
E a esmola que fizeres
Fá-la por ti mais que por mim.
— Abri-me lá essa campa
Quero me enterrar aqui.
— Vive, vive, cavalheiro
Vive tu que eu já morri.

Dos romances de criação nacional, têm particular importância os inspirados nos animais e nos bandidos célebres. Entre os do primeiro grupo, os romances que tratam do boi constituem por si sós um notável ciclo, de que o maior foco é o Nordeste; os demais são no geral histórias cômicas em que os bichos aparecem com a vida e os defeitos dos homens, e existem um pouco por toda a parte. O ciclo principal do segundo grupo

é o dos romances do cangaço, em que são narradas a vida e as façanhas de bandoleiros nordestinos.

Já me referi à importância de que o boi se reveste para o povo brasileiro e ao fato de que o pastoreio teve no Nordeste o seu primeiro centro econômica e socialmente importante. Não há necessidade de novas razões para explicar a amplitude do ciclo do boi e a sua origem especialmente nordestina. Quanto ao fenômeno especificamente nordestino do cangaço e ao romanceiro que a ele se liga, suas causas residem em fatores sociais muito complexos, que escapam à natureza destas breves notas.

Dois elementos morais predominantes dão ao ciclo do boi e ao do cangaço a mesma base psicológica: a admiração pela força e a valentia, e a simpatia pelos seres perseguidos. Todos os romances do boi, bem como alguns de outros animais que a eles se filiam pela identidade de fundo e de desenvolvimento poético, cantam invariavelmente o animal corajoso que luta pela sua liberdade e é aniquilado por causa da sua rebeldia. Não são outras as idéias centrais que transparecem dos romances de cangaceiros. "O sertanejo não admira o criminoso mas o homem valente. (...) Para que a valentia justifique ainda melhor a aura popular na poética é preciso a existência do fator moral. Todos os cangaceiros são dados inicialmente como vítimas da injustiça. Seus pais foram mortos e a Justiça não puniu os responsáveis. A não existência desse elemento arreda da popularidade o nome do valente. Seria um criminoso sem simpatia. O sertão indistingue o cangaceiro do homem valente. Para ele a função criminosa é acidental. Raramente sentimos, nos versos entusiastas, um vislumbre de crítica ou de reproche à selvageria do assassino. O essencial é a coragem pessoal, o desassombro, a afoiteza, o arrojo de medir-se imediatamente contra um ou contra vinte" (Câmara Cascudo).

Pela sua realização poética, os romances do boi e de animais bravios freqüentemente divergem num ponto essencial de todos os demais aspectos do romance cantado nacional. Nos romances de cangaceiros, nos que se baseiam em fatos diversos, nos que utilizam contos e lendas de proveniência européia, nos que põem em versos romances literários popularizados, brasileiros ou europeus, a narrativa é feita sempre pelo cantador, ao

passo que nos romances dos bichos heróicos muitas vezes o próprio animal é figurado como contador da sua vida, das suas proezas e das perseguições que sofreu.

Luís da Câmara Cascudo registrou esta belíssima melodia com que se canta o conhecido romance do Boi Surubi, acompanhando-a apenas da quadra inicial. (Ex. 124)

124

Luís da Câmara Cascudo: "Vaqueiros e Cantadores", p. 82.

Meu boi nasceu de manhã,
Oh! maninha!
Ao meio-dia se assinou...
Às quatro horas da tarde,
Oh! maninha!
Com quatro touros brigou!...

Dos romances do cangaço pude recolher em Minas Gerais, de uma senhora fluminense, uma melodia e fragmentos do texto da história de José Gomes, apelidado o Cabeleira, cangaceiro do séc. XVIII, de que já dei atrás outra versão incluída no Reisado do Zé do Vale. Sabe-se que várias quadras desse romance passaram a ser usadas como Acalanto, transformando-se assim o Cabeleira em assustador das crianças que não querem dormir... (Ex. 125)

125

Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Vem cá, Cabeleira,
Venha me contá
Como te prendêro
No canaviá.

Tava muito cansado,
Tava agoniado,
Quando eu dí fé
Tava arrodeado.

Cada pé de cana
Era um pé de gente,
Cada pé de rama
Era um presidente.

A-bê-cê. Décima

Os *A-bê-cês* são um tipo de romance em que cada estrofe, habitualmente quadra ou sextilha setissilábicas, começa por uma letra do alfabeto. A última estrofe é reservada sempre para o til, que o povo considera letra final do alfabeto, porque com ele terminavam "os antigos traslados de caligrafia usados nas escolas sertanejas". "Os cantadores não o esquecem, e, não podendo com ele começar palavra alguma, fazem a seu respeito uma pilhéria, um arranjo ou um circunlóquio" (Gustavo Barroso).

Os A-bê-cês existem por todo o Brasil e os exemplares documentados em livros revelam boa variedade de assuntos. Entre os A-bê-cês se encontram também histórias cômicas e heróicas de animais e histórias do cangaço. Alguns há que são satíricos e outros, amorosos. Os A-bê-cês satíricos que pude observar apresentam no geral a coincidência de falarem mal do casamento. Apenas dois deles visam outros alvos: um invectiva a moda da Quadrilha e outro castiga os maldizentes. Os amorosos são mais líricos que narrativos; constituem uma seriação de estrofes soltas, que a ordem alfabética das palavras iniciais funde num todo. Os demais temas encontrados na documentação são casos dramáticos, fatos históricos, costumes rurais, narrativas autobiográficas de cantadores conhecidos, descrição das dificuldades econômicas dos roceiros, o sorteio militar, a condenação e o louvor da cachaça, e um elogio da pobreza.

Entre as designações nacionais do romance, há a de *Décima*, adstrita ao Estado de Goiás. Americano do Brasil define a Décima como "uma série de longas quadras relatando

ou celebrando um acontecimento notável''. A palavra Décima não tem, pois, nenhuma relação com a forma estrófica. Entre os cinco exemplos dados e um referido por esse autor, há três romances de animais: um cômico — ''O Urubu e a Onça'', e dois de bichos valentes que contam a própria história: as Décimas do Rio Grande, um boi, e da Mateira, uma veada.

Moda

No Brasil, como em Portugal, *Moda* possui o sentido genérico de qualquer canto, qualquer melodia, qualquer música. Além disso, a palavra Moda designa entre nós um tipo de canção rural que é também chamado, mais definidoramente, *Moda-de-viola* e que parece ter a sua zona geográfica limitada aos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Estado do Rio.

A Moda é cantada a duas vozes em terça com acompanhamento de viola; suas melodias simples e no geral tristonhas têm por vezes uma admirável beleza sem brilho, que só lentamente consegue se fazer sentir.

Pela natureza dos seus textos, a maioria absoluta das Modas são legítimos romances, narrativas de fatos que impressionam a imaginação popular, casos de todo gênero, descrição satírica de costumes, histórias divertidas de bichos. Mais raramente, são líricas e amorosas. Há também Modas de um tipo que quase se poderia chamar surrealista, absolutamente desinteressadas da inteligibilidade lógica. A essas os caipiras de São Paulo dão o nome de *Moda de patacoada*, isto é, de absurdo, de tolice.

Metricamente, as Modas usam de preferência o verso de sete sílabas, embora não sejam raras as de cinco sílabas. As formas mais adotadas para as estrofes são a sextilha e a oitava, empregando-se também a quadra, e com pouca freqüência, a décima. Os *modistas* (cantadores de Modas) de São Paulo ''à

quadra dão o nome de *verso* de dois pés; à sextilha, verso de três pés; e à oitava, versos dobrados ou Moda dobrada'' (Cornélio Pires). Portanto, a palavra *pé*, que geralmente o povo brasileiro usa para designar o verso, a linha, aparece em São Paulo com a significação de dístico ou talvez de número das rimas, pois que nas Modas em quadras rimam dois versos (2 e 4) e nas em sextilhas rimam três versos (2, 4, 6). A rima das Modas paulistas é em geral fixa, isto é, cada moda obedece integralmente a uma rima única chamada *carreira*.

Os *modistas*, sempre violeiros, são altamente prezados nas zonas rurais e têm no seu meio uma importância social tão grande quanto a dos cantadores entre as populações do Nordeste. Eles sabem disso e se vangloriam da sua posição de indivíduos privilegiados e admirados:

Parece uma pândiga
No bairro onde eu moro,
Em qualquer parte que eu vou
Eu pouco demoro;
As menina me óia,
As moça me namora;
As véias me adula,
As muié me adora,
Os rapaiz insurta,
Mais nenhum não escora.
Quando eu vô em festa
Chego fora d'hora,
Fico lá pra uns canto
Do lado de fora;
Já vem o festeiro:
''— Então?! que demora!
Entra cá pra dentro
Vem cantá agora...''
Eu pego no pinho
As coisas miora.

Os cantadores do Nordeste e os cantadores da zona central possuem em comum alguns costumes e traços psicológicos. Por exemplo: a vaidade, o uso e abuso do álcool, inspirador universalmente tradicional da classe; o costume de amarrar nas violas fitas que representam os triunfos alcançados; o lenço passado no pescoço, em substituição à gravata etc. Entretanto, sua poesia e

sua música se distinguem francamente. Em principal, o cantador caipira de Modas, puras ou de danças, parece não ter as qualidades de improvisador que distinguem o cantador nordestino, nem cultivar as lutas músico-poéticas em que essas qualidades melhor se revelam. Os Desafios na zona caipira parecem raros e os poucos exemplos documentados estão longe de revelar a mesma força dos que se conhecem do Nordeste. Parece que o costume mais corrente no Centro é o encontro amistoso de cantadores em festas. Nessas ocasiões cada um se limita a cantar as suas Modas e o aplauso do público decide dos méritos de cada um.

Em São Paulo pelo menos, há processos fixos de se iniciar e concluir as Modas. Segundo Cornélio Pires, antes de cantar a moda, o cantador entoa uma quadra qualquer "com o fito de chamar para si as atenções". A isso se chama *levante* ou *encabeçar a Moda.* Para concluir canta-se o *arto* (alto) ou *baixão*, processo a que também se chama *suspender a Moda.* Pelos exemplos documentados nos livros de Cornélio Pires, o alto ou baixão consiste em versos conclusivos que só raramente mantêm parentesco de assunto e de tamanho estrófico com a Moda, conservando entretanto a mesma métrica e a mesma carreira dela. A característica musical básica do alto ou baixão deve ser a entoação em falsete, pois que Cornélio Pires informa que no baixão o cantador "ergue ao máximo a voz em notas agudas", e Valdomiro Silveira assim define o que é *suspender a Moda*: "Ir o canto a uma oitava acima, ou mudar de toada em repetição da dos versos iniciais, na moda do fandango ou cateretê". (Embora se refira particularmente aos cantos de Cateretê, essa definição deve manter-se a mesma para as Modas-de-viola, pois que pela sua estrutura musical e pelo seu tipo poético as Modas de Cateretê são aparentadas, senão iguais, às Modas-de-viola.) Entretanto, o que a discografia abundante da Moda-de-viola revela sobre esses processos é o seguinte: a peça é iniciada com uma introdução vocal, de que a melodia é a mesma da Moda propriamente dita ou se diferencia levemente dela. O texto da introdução é em geral uma quadra. Às vezes tem forma estrófica maior, mas de metro mais curto que o da Moda. Constitui uma espécie de entrada no assunto, podendo ser simplesmente

simbólica sua ligação com o texto da Moda. Em contraposição à Moda, cantada com intermédio instrumental apenas entre as estrofes, na introdução a cada verso ou cada dois versos segue-se um toque de violas. Todo este processo inicial se repete em alguns casos antes da última estrofe, com novo texto, reduzido em certos documentos a dois versos só. O *alto* é, pois, uma introdução vocal, que se repete como penúltima estrofe e com novo texto, para *suspender a Moda*.

Mário de Andrade supõe que a Moda caipira, pelo seu caráter melódico e pela variedade de assunto dos seus textos, tenha sofrido forte influência da música ameríndia. É possível que também o canto em falsete, assinalado pelos autores acima referidos, lhe venha da mesma fonte, pois que ele sempre foi muito usado pelos nossos indígenas.

A seguinte Moda amorosa, belíssima, está registrada em disco Victor do Brasil nº 34 234, e foi transcrita pela compositora Clorinda Rosato. O texto corre pelo menos em São Paulo e Goiás. Neste Estado, o autor que o registra parcialmente dá como autor dele o cantador goiano Ernestino Gomes dos Santos. Entretanto, tais indicações de autoria não têm realmente o menor valor, porque habitualmente a vaidade do cantador o leva a declarar seu tudo quanto canta. (Ex. 126)

126

ADEUS, CAMPINA DA SERRA

Disco Victor do Brasil, nº 34234. Transcrito por Clorinda Rosato.

Adeus, campina da serra,
Lugar qui eu fui moradô,
U meu lear coração
Muita delícia gozô.
Nu prâzu di pôcu têmpu
Us meus gôstu si acabô,
Dispidiu i foi-s'imbora
Quem nessa terra morô.

A minha rosa dobrada
Desta terra retirô,
Deu o vêntu na rosêra,
Minha rosa dismaiô.
Quându a rosa dispidiu
A rosêra desfoiô,
Di paixão i sintimêntu
Us passarinhu chorô.

Adeus côrpu dilicádu,
Adeus coração traidô,
Adeus carinha di rosa,
Olhos preto matadô.
Numa trísti madrugada
Foi-s'imbora i mi deixô,
As onda du mar quem trouxe
A maré vêiu i levô.

Adeus coração di brônzi,
Pur ôtru mi disprezô;
Hôji vívu disprezádu

Di quem tântu m'istimô;
Foi num dia di tristeza
Quându ela s'imbarcô,
Tantas penas i saudádi
Nu meu pêitu ela deixô.

Adeus carinha di rosa,
Rainha di todas flô.
Nesta minha pouca idádi
Já tênhu tidu valô,
Tênhu fêitu amor dus ôutru
Suspirar sem senti dô,
Hôji mi vêju sozînhu
Sofrêndu tântu rigô.

Toada

A *Toada* se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da Moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a Toada reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra Toada seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de Moda) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata. De qualquer modo parece que a Toada não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações. O que se poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos — amorosos, líricos, cômicos — e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão; musicalmente as Toadas apresentam características muito variadas; todavia as Toadas do Centro e Sul se irmanam pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente que corre por quase todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terça.

Dos dois exemplos seguintes, o primeiro é de Goiás. O segundo é de São Paulo e atribuído ao violeiro Nitinho Pintor, de Piracicaba, embora Cornélio Pires registre o texto como de outro *modista*. É bem semelhante, pelos versos e pela música, às Modas-de-viola. (Exs. 127 e 128)

127

TATU É CABOCLO DO SUL

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 77. Colhido em Goiás.

Tatu é caboclo do sul,
Peixe-boi é barão de Pará,
Peixe-boi é do fundo do rio,
Mulata bonita é da banda de lá.

Mandei chamar Generosa,
Não me quiseram mandar;
Mandei chamar Mariquinha,
— Dom-dom —
Saudades quer me matar.

128

Mário de Andrade: "Ensaio sobre Música Brasileira", p. 79. Colhido em São Paulo.

Mecê diz que vai casá
Pui dêxe dessa locura
Casá cum muiê ciumento
Pra servi de sua injúria!

Home casado num pode
Na festa fazê mesura
Quando ele quê diverti
A muiê tá de oiadura.

Logo pega: Bamo, bamo!
Nem que a noite teja escura,

Adjunta os barrigudinho,
Atravessa na cintura.

Num caso cum muié magro
Que tuda gente censura,
Quero casá com muié gordo,
Quero morrê na gordura.

Meu sogro mata capado,
Eu mando buscá fressura;
Nóis semo só nóis dois,
O meno três dia dura.

Vô na casa do meu sogro
Me passa discompostura
Eu bem quero trabaiá
Mai a priguiça me sigura.

Embolada

Originária do Nordeste brasileiro, onde é freqüente na zona litorânea e mais rara na sertaneja, a *Embolada* tem como características: melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é freqüentemente cheio de aliterações e onomatopéias, de dicção complicada, complicação que a rapidez do movimento musical aumenta. Como corte poético as Emboladas usam os versos de sete ou de cinco sílabas. No primeiro tipo, o mais empregado, as estrofes são constituídas por quadras ou oitavas, de que respectivamente o primeiro, e o primeiro e quinto versos têm quatro sílabas.

Embora possua vida própria, a Embolada é mais um processo poético-musical, do que uma forma ou um gênero particular. Como processo, freqüenta várias danças, sendo comum nos Cocos. Nestes, além dos especialmente chamados

Cocos-de-embolada, costumam alternar-se uma parte mais lírica e de movimento mais amplo — o refrão confiado ao coro, e uma parte em ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos — a estrofe solista. Gustavo Barroso diz mesmo que nos Cocos é que são "cantadas as mais célebres Emboladas".

Inicialmente rural, a Embolada passou para as cidades, caindo no domínio dos cantores de rádio e de disco. Com essa transferência, sua complicação verbal e sua rapidez foram acentuadas, tendo as suas manifestações urbanas perdido por isso um certo lirismo de que ela se reveste nas zonas rurais nordestinas.

Os dois exemplos seguintes mostram melhor do que as explicações, em que consiste a Embolada: o primeiro associa um refrão vivo, mas ainda sereno, a uma estrofe que se desenvolve numa melodia larga; o segundo é totalmente serelepe, exigindo malabarismos de dicção. (Exs. 129 e 130)

129

Allegretto (♩=84)

Oia a vor - ta do Bamba - lê lê, Bambalelo, Oia a

vor - ta do Le - lê - bam - bá! Oia a vor - ta do Bamba - lê

lê, Bambalalo, Oia a vor - ta do Lê - lê - bam - bá!

As - su - bi na - que - la ser - ra quandomevejoemci-mame ponh'a cis -
mar. Eu cismo tan - to que o di'a - ma - nhe - ce as lagrima
desce pra cor - rê pro mâ! Oia a vor - ta do Bamba - lê -
lê, Bamba - laio Oia a | vor - ta do Le - lê - bam - bá! Foi nu -
rall.
ma noi - te de fes - ta dei um ta-paemJe-re - mi - a! Dan - çou
var - sa, dan - çou por - ka, dan-çou tu - do queeuque ria! Oia a
vor - ta do Bam - ba - lê - lê Bam - ba - leio oia a
vor - ta do Lê - lê - bam - bá! Oia a vor - ta do Bam - ba - lê
lê, Bam - ba - leio, oia a vor - ta do Lê - lê - bam bá!

Elsie Houston-Péret: "Chants Populaires du Brésil", p. 3-4.
Colhido em Pernambuco.

Óia a vorta do Bambalêlê,
Bambaleio, } *bis*
Óia a vorta do Lelêbambá!

Assubi naquela serra
Quando me vejo em cima me ponho a cismar
Eu cismo tanto que o dia amanhece,
As lágrima desce pra corrê pro má!

Óia a vorta etc.

Foi numa noite de festa
Dei um tapa em Jeremia!
Dançou varsa, dançou porka,
Dançou tudo que eu queria!

Óia a vorta etc.

130

Ô TRÊS PÊGA

Elsie Houston-Péret: "Chants Populaires du Brésil", p. 5. Colhido em Pernambuco.

Ô três pêga, repepêga, pelelêga!
Peguei na pêga, dei à mulher pra pelá! } *bis*

Ô! antigamente
Maceió era de paia
Lá na rua d'Atalaia
Ninguém podia passá!

Ô três pêga etc.

VIII — Música Popular Urbana

Ao lado de todas as músicas legitimamente populares examinadas até agora, o Brasil possui alguns gêneros musicais que, embora sejam de criação culta ou semiculta, têm plenos direitos à inclusão no patrimônio da nossa música popular, pois que concordam com as tendências e constâncias gerais dela e ocupam um largo lugar na nossa vida musical. Todos esses gêneros constituem manifestações musicais essencialmente urbanas, nascidas nas grandes cidades e delas se irradiando pelo país.

Como bem acentuou Mário de Andrade, o preceito científico do método folclórico, que recusa validade documentária aos materiais procedentes das grandes cidades, é inaceitável entre nós, não só pela existência desses gêneros perfeitamente nacionais, como pelas próprias circunstâncias da vida brasileira. "As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha do fundo sertão já possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. A mais importante das razões desse fenômeno está na interpenetração do rural e do urbano. Com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e

poucas mais, todas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural. Não existem, a bem dizer, zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos. No geral, onde a cidade acaba, o campo principia. E realmente numerosas cidades brasileiras, apesar de todo o progresso mecânico, são de espírito essencialmente rural.''

Exclusão feita do Lundu de salão, inicialmente música anônima do povo, a nossa música popular urbana é representada pela *Modinha*, o *Maxixe*, o *Samba*, o *Choro*, a *Marcha* e o *Frevo*. A *Modinha* teve uso intenso e corrente no país todo e na sua fase popularesca foi cultivada especialmente no Rio de Janeiro e na Bahia. O *Maxixe*, o *Samba*, o *Choro* e a *Marcha* são manifestações principalmente cariocas, que do Rio de Janeiro se espalham por toda a parte. O *Frevo* tem vida regional, adstrita à cidade do Recife.

Embora urbanos, a *Modinha* e o *Choro* são hoje gêneros perfeitamente folclorizados desnivelados para o seio do povo, do seio semiculto dos salões.

Modinha

A *Modinha*, gênero de canção amorosa e sentimental, tem a sua história dividida em duas fases. Nascida na segunda metade do séc. XVIII, até a segunda metade do séc. XIX foi exclusivamente música de salão, cultivada intensamente tanto no Brasil quanto em Portugal. O Primeiro Império Brasileiro (1822-1840) marca o apogeu deste seu aspecto. Durante a sua fase essencialmente erudita, a Modinha apresenta uma caracterização nacional muito vaga e o que ressalta dela nos primeiros encontros, principalmente para os ouvidos estrangeiros, é apenas o seu parentesco inegável com a melódica européia da época e particularmente com a ária de ópera italiana. ''A coinci-

dência da Modinha de salão com os autores europeus melodramáticos do fim do séc. XVIII e início do seguinte era mesmo excessivamente íntima. Nada mais natural porque houve nesses tempos uma dulcificação, um modinhismo universal, de que Mendelssohn foi o clímax talentoso. Mesmo em terras longes a gente às vezes dá de encontro com peças desse tempo que se diria Modinhas legítimas. A coincidência foi mesmo tão íntima que permitiu a transformação em Modinha de uma infinidade de árias italianas. (...) Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ajeitava à melódica européia e se nacionalizava nela e apesar dela. (...) Porque é incontestável: apesar de tanta influência européia, a nossa Modinha tem um cunho muito particular que nos pertence. (...) Mesmo dentro das nossas Modinhas mais antigas e européias, em que mais a gente reconheça alguns acentos de Gluck, vário sabor de alemães, especialmente de austríacos (Mozart), e em principal arabescos e açúcares do Cantabile melodramático italiano, vem um delicado, sutil, misterioso hálito brasileiro. (...) O que parece é que os nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao invés de se desnacionalizarem na erudição e na imitação, iam buscar na melódica européia os elementos em que ela se comprazia com a sensibilidade nacional nascente. Se percebe que são obras de gente do Brasil, muito embora tal sensação chegue vaga, sem a fatalidade com que se falará dum Samba de Sinhô, dum martelo potiguar: é brasileiro'' (Mário de Andrade).

Com o Segundo Império (1840-1889), a Modinha de salão se banaliza e entra em decadência. É nesta época que o gênero passa para o domínio do povo e adquire no meio dos músicos populares cantadores de serenatas, uma caracterização nacional mais forte. Abandonando os compassos 2/4 ou C mais usados nas peças do Primeiro Império, a Modinha popular passou a empregar de preferência o corte rítmico da Valsa, já largamente usado nas peças de salão do Segundo Império, e muitas vezes o movimento binário em tempo de Schottisch. A melódica adquiriu seus elementos característicos, esboçados por vezes na produção anterior: a linha cheia de arabescos ondulosos, o uso intenso de harpejos, os saltos largos. O violão assumiu o lugar de acompanhador, que antes cabia ao piano, e enriqueceu a

Modinha com um fundo instrumental bem nacionalmente característico no seu espírito e nos seus processos. Também a forma das canções se modificou. As Modinhas de salão do Império apresentam uma grande variedade de planos: duas estrofes (A-B); duas estrofes e refrão (A-B-C); estrofe e refrão (A-C); duas estrofes e *stretto* equivalente a um refrão (A-B-D); e até a forma da ária-da-capo (A-B-A) (Mário de Andrade). A forma da Modinha popular é geralmente em estrofe e refrão ou em três estrofes, distribuídas segundo a forma comum da Valsa nacional: A-B-A-C-A. Não são raras, entretanto, as de estrofe musical única.

A importância da Modinha em nossa vida musical urbana durou até os últimos anos do séc. XIX. O gênero teve, pois, aproximadamente século e meio de largo cultivo. De então para cá, a produção musical da Modinha é quase nula, embora a sua utilização popular ainda seja ampla. Atualmente apenas de longe em longe aparece na nossa discografia comercial alguma Modinha rotulada como tal ou escondida sob uma indicação de "Valsa" ou de "Canção".

O primeiro dos exemplos seguintes é uma das melhores amostras do que foi nos bons momentos a Modinha de salão do Primeiro Império. A música é de Cândido Inácio da Silva, modinheiro muito apreciado durante todo o séc. XIX e realmente muito importante. Os versos são de autor desconhecido. O segundo exemplo é uma Modinha muito vulgarizada, da segunda metade do séc. XIX, de caráter já bastante nacional e popularesco. O autor é anônimo e os versos são do poeta Gonçalves Crespo. (Exs. 131 e 132)

131

BUSCO A CAMPINA SERENA

bus- co a cam-pi- na se- re-na pa- ra
1.ª vez
2.ª vez
li- vre sus- rar rar
Cresce o mal que me a-tor- men . . . -ta Au -

Mário de Andrade: "Modinhas Imperiais", p. 22-23.

Busco a campina serena
Para livre suspirar
Cresce o mal que me atormenta
Aumenta-se o meu penar.

Se ao brando rio procuro
As minhas penas contar
O rio foge de ouvir-me
Aumenta-se o meu penar.

Se ao terno canto de uma ave
Vou meus gemidos juntar,
Emudece o passarinho
Aumenta-se o meu penar.

132

MUCAMA

Andante
Mos - traram me um di - a na ro - ça dan - çando
Mes - ti - ça for - mo - sa de o - lhar a - zou - gado,
1.ª vez
2.ª vez
Mos - traram - me um gado, Co'um lenço de cô - res
nos seios cru - za - do Nos lo - bos da o - re - lha
pin - gen - tes de prata. Que viva a mu - la - ta! Por e - la o fei -
tor Di - zi - am Que an - da - va per - di - do de a -
rall.
mor Di - zi - am que an - da - va per - di - do de a - mor.
D.C.

Júlia de Brito Mendes: "Canções Populares do Brasil", p. 41.

Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado,
Co'um lenço de cores nos seios cruzado,
Nos lobos da orelha pingentes de prata.
Que viva a mulata!
Por ela o feitor
Diziam que andava perdido de amor. (bis)

De em torno dez léguas da vasta fazenda
Ao vê-la corriam gentis amadores,
E aos ditos galantes de finos amores,
Abrindo seus lábios de viva escarlata,
Sorria a mulata,
Por quem o feitor
Nutria quimeras e sonhos de amor. (bis)

Um pobre mascate, que em noites de lua
Cantava modinhas, lundus maguados,
Amando a faceira dos olhos rasgados,
Ousou confessar-lh'o com voz timorata...
Amaste-o, mulata.
E o triste feitor
Chorava na sombra perdido de amor. (bis)

Um dia encontraram na escura senzala,
O catre da bela mucama vazio.
Embalde recortam pirogas o rio;
Embalde procuram no escuro da mata.
Fugira a mulata,
Por quem o feitor
Se foi definhando perdido de amor. (bis)

Maxixe e Samba

O *Maxixe* é o primeiro tipo de dança urbana criado no Brasil. Como todas as criações deste nosso misturadíssimo povo, o Maxixe se formou musical e coreograficamente pela fusão e adaptação de elementos provenientes de várias fontes. Segundo o que os estudiosos puderam apurar até agora, a Polca européia

lhe forneceu o movimento, a Habanera cubana lhe deu a rítmica, a música popular afro-brasileira concorreu com a nossa sincopação característica, e o brasileiro em geral lhe deu a essência da sua originalidade: "o jeitinho de cantar e de tocar" (Mário de Andrade) que o singulariza... Das mesmas três fontes principais nasceu, naturalmente, a sua coreografia: a vivacidade da Polca aliou-se aos requebros da Habanera e do Lundu. O resultado foi uma dança sensual e muito desenvolta, que as salas burguesas durante muito tempo repudiaram como imoral e depois aceitaram com reservas, embora a tivessem obrigado para isso a adquirir boas maneiras e a se tornar "discretamente figurada, honestamente graciosa e elegante" (Afonso A. de Freitas). Na sua legítima expressão coreográfica o Maxixe foi dança de palco e de bailes sem grandes pruridos de moralidade.

A época de caldeamento dos elementos formadores do Maxixe enquadra-se na segunda metade do séc. XIX. A primeira etapa de sua história é constituída pelo *Tango*, nome de proveniência afro-platina que designou aqui os Lundus habanerados e, como aconteceu também no Uruguai e na Argentina, as Polcas habaneradas. A substituição da palavra Tango pela palavra Maxixe foi feita provavelmente, segundo Mário de Andrade, na década de 1870 a 1880. Entretanto, a forma definitiva do Maxixe, "já livre do caráter hispano-africano da Habanera", só se fixou bem mais tarde. Essa fixação se deve essencialmente ao compositor carioca Ernesto Nazaré (1863-1934), que entretanto continuou chamando de Tango os seus Maxixes, escritos todos para piano. Nazaré não foi propriamente um músico popular e seus Maxixes são de uma excelente escritura pianística. Outro nome representativo do Maxixe é Marcelo Tupinambá. Tupinambá escreveu deliciosas peças cantadas a que chamou de *Tanguinhos* e que na realidade constituem "uma expressão mais geral, entre cabocla e praceana", do Maxixe (Mário de Andrade).

Tal como o Maxixe, o *Samba* urbano é filho do Rio de Janeiro. Através do rádio e do disco, avassalou a vida musical popular e burguesa das cidades do Brasil inteiro.

O Samba urbano carioca se divide em duas modalidades mais ou menos distintas. Uma é o Samba que vive nos morros do Rio de Janeiro, onde habitam as classes paupérrimas da população da cidade. Cultivam-no especialmente as *Escolas de Samba*, em que "por volta de 1922" começaram a se organizar os ranchos carnavalescos. As Escolas de Samba são sociedades dançantes de que as atividades constituem essencialmente uma preparação para as demonstrações públicas durante o carnaval. Têm "um diretor de harmonia que ensina e dirige o canto e a dança. As mulheres se chamam pastoras e se incumbem do coro, em geral afinado, cabendo aos homens tirar os versos". Saindo à rua em ranchos organizados, as Escolas de Samba tinham no carnaval como ponto de exibição e de emulação a Praça Onze. Tal como é executado nas reuniões dessas Escolas o Samba é uma dança de roda, com meneios e requebros, e os que o praticam dão-lhe também o nome de *Batucada*, palavra derivada de Batuque. Assim o ensina mesmo um velho Samba de 1933:

Samba de morro
Não é samba é batucada,
É batucada,
É batucada!

Cá na cidade
A escola é diferente.

....

Sobre a forma musical do Samba de morro há duas informações. Renato Almeida indica que ele consta de uma estrofe musical única que, tirada pelo mestre de harmonia ou pelos homens, é retomada com um estribilho poético pelo coro. É esse o tipo que, em uma de suas músicas, o grande sambista Noel Rosa dizia ser "... um samba feito nas regras da arte — Sem introdução e sem segunda parte". A estrofe solista poética é feita "muitas vezes de improviso" e cantada "não raro em tom diferente daquele em que canta o coro". Pela informação de Egídio de Castro e Silva, baseada numa pesquisa feita na Escola de Samba Estação Primeira do Morro da Mangueira, o Samba de

morro compõe-se "de duas partes: a coral, chamada *primeira* é feita com grande antecedência, para ser cantada afinal por um conjunto bem ensaiado e homogêneo. A *segunda*, que é a parte solista, pode ter o texto definitivo" (pelo exemplo que dá, na palavra "texto" o autor compreende música e palavras) "inventado até à última hora e substituído, nos ensaios, por uma improvisação. (...) A displicência dos improvisadores leva-os até a solar em tom diferente ao usado pelo pessoal do coro. A cada reaparição, no entretanto, este retorna com firmeza ao tom primitivo". Sobre a composição do coro o autor dá duas informações: primeiro diz que dele participam homens, mulheres e crianças; depois afirma que é só de mulheres. O seu refrão inicia o Samba, que obedece pois à disposição coro-solo. Precede a entrada do coro uma introdução instrumental executada por dois violões, cavaquinho e pandeiro. Durante o canto o acompanhamento é feito por tambor surdo, pandeiro, tamborim e cuíca. Estas observações foram registradas durante um ensaio para o carnaval; a coreografia que o autor anotou então é a corrente nas demonstrações públicas das Escolas de Samba e ranchos carnavalescos em geral: "evoluções ritmadas de cortejo" executadas pelo conjunto, e movimentos dos solistas, "que constam de passos curtos e de pouca variedade e que interessam pela estilização instintiva de movimento de mãos, ventre e pernas e também pela concentração expressiva da fisionomia dos dançarinos".

A estrofe solista improvisada acompanhada de refrão coral fixo, e a disposição coro-solo são características estruturais de origem africana e correntes na música afro-brasileira. Tanto elas quanto a coreografia revelam no Samba urbano dos morros do Rio de Janeiro a permanência de afinidades básicas com o Samba rural brasileiro. A julgar pelo único exemplo musical registrado em livro, e que abaixo transcrevo, também o seu feitio rítmico-melódico revela nitidamente o mesmo parentesco. Sobre esse exemplo o recolhedor anotou: "Não nos foi possível grafar a melodia cantada pelo 1º solista. Esta se apresentava sempre, como improvisação, entoada em falsete, por uma voz masculina. Não me pareceu de grande interesse o papel desempenhado pelos solistas, do ponto de vista musical". (Ex. 133)

133

NUNCA CONHECI PAIXÃO

canto
texto
rei, eu - não pen- sei Vão se a - di - mi - rar
surdo
cuíca
pandeiro
tamborim
canto
texto
É que eu mes - mo sem - pre fui mui- to indi- feren - te
surdo
cuíca
pandeiro
tamborim

canto
texto
Nun - ca co - nheci pai-xão Meu co-ra - ção nãosen - te
surdo
cuíca
pandeiro
tamborim
canto
texto
Já me cha - maram de pre - to, As - sim
surdo
cuíca
pandeiro
tamborim

canto
texto
mes - mo eu me con - so - lo Te - nho visto mui - ta
surdo
cuíca
pandeiro
tamborim
canto
texto
bran - ca com filho preto no co - lo
surdo
cuíca
pandeiro
tamborim

Egídio de Castro e Silva: "O Samba Carioca". Notação de Duilia Frazão Guimarães. Colhido na Escola de Samba Estação Primeira do Morro da Mangueira. Rio de Janeiro.

Coro: *Quando souberes*
Que abandonei esta mulher...
Eu não chorei
Eu não pensei
Vão se admirar
É que, mesmo,
Sempre fui muito indiferente
Nunca conheci paixão...
Meu coração não sente...

Solo: *Já me chamaram de preto,*
Assim mesmo, eu me consolo.
Tenho visto muita branca
Com filho preto no colo.

Das descidas do Samba de morro à cidade, pelo carnaval, surgiu a outra modalidade do gênero, criada por compositores populares de nomes conhecidos, muitos dos quais ligados intimamene aos meios musicais dos morros. Esta modalidade do Samba carioca parece ter nascido na segunda década deste século. Um dos seus primeiros exemplares de grande popularidade, e parece que o primeiro gravado em disco, foi o "Pelo Telefone", do sambista Donga, aparecido em 1917. Neste seu aspecto já profundamente urbano, o Samba carioca pode ser considerado uma derivação do Maxixe, ao qual veio substituir. De fato, não só o "Pelo Telefone", como todas as peças de Sinhô, o primeiro grande criador de Sambas, não se distinguem verdadeiramente do Maxixe cantado. A época exata da diferenciação rítmico-melódica do Samba, sensível há já bastante tempo, poderá ser obtida por uma análise atenta da produção discográfica nacional. Entretanto, essa análise é, infelizmente, difícil de se fazer. Creio que não existem mais as matrizes dos velhos discos e há quase completa impossibilidade de se adquirirem exemplares deles porventura ainda guardados em algum canto. A música impressa de pouca ajuda serve, pois que o Samba, como anteriormente o Maxixe, vive muito do jeito particular de cantar e tocar. Por outro lado, os seus compositores

não sabendo escrever os ritmos complicados daquilo que inventam, desfiguram as peças por uma rudimentar esquematização rítmica, transformando assim coisas excelentes em musiquinhas da mais penosa desimportância.

É esta modalidade do Samba carioca que constitui hoje o tipo característico e principal da dança brasileira de salão. Dança-se aos pares enlaçados. Até bem pouco tempo sua coreografia assemelhava-se à do tipo polido do Maxixe. Com a invasão da Rumba, o Samba de salão adquiriu um feitio coreográfico que é uma pura adaptação aguada dessa dança cubana.

O Samba de salão consta geralmente de estrofe e refrão, precedidos de uma pequena introdução instrumental. O acompanhamento é feito por violões e percussão ou pelos conjuntos dos Choros. O gênero é lançado aos aluviões pelo rádio e pelo disco. Nessa produção abundante naturalmente há de tudo, tal como acontecera no século passado com a Modinha: coisas ótimas, coisas banais, coisas péssimas; influências de toda ordem trazidas pelo rádio e pelo disco e responsáveis pelos monstrengos dos Sambas-tangos (argentinos), Sambas-foxes, Sambas-rumbas, em que se justapõem partes construídas nos moldes das duas danças associadas; e o mais que a maleabilidade urbana aceite e invente. Entretanto, apesar dessas impurezas fatais na criação musical das grandes cidades, o Samba nos tem dado uma grande quantidade de peças que, além de serem excelentes exemplares da música popular nacional, são muitas vezes de uma beleza admirável.

Ao lado do Samba nitidamente coreográfico, a discografia nacional apresenta também Sambas chamados Sambas-canções, que não servem para a dança e se caracterizam por um andamento mais lento e por uma linha melódica mais larga e mais lírica. A espécie é perigosa e cai freqüentemente na mais franca banalidade açucarada. Mas há exemplos dela que são legítimas obras-primas.

Um fato a salientar no Samba carioca é a originalidade de expressão sentimental dos seus textos, por vezes dotados de grande beleza, e que se mantêm muito acima da produção poética das canções urbanas de outros países: canções francesas ou napolitanas ou ianques, Foxes, Tangos, Fados, Rumbas etc.

Choro

O *Choro* é, no seu sentido geral, um conjunto instrumental urbano composto quase sempre de um solista e um grupo de instrumentos acompanhantes. Pelo costume luso-brasileiro de usar e abusar do diminutivo, é chamado também *Chorinho*. Nesses conjuntos, quer tenham ou não um solista, predominam os instrumentos de sopro (flauta, clarineta, oficleide, saxofone), violões e cavaquinhos. Além de praticados como conjuntos, digamos concertantes, os Choros tocam em bailes e acompanham as formas da música urbana cantada.

A fixação desses conjuntos, característicos pela sua maneira de tratar os instrumentos europeus que agrupam e pela interessantíssima maneira contrapontada com que os vários instrumentos se movem, "data dos últimos dias do Império e primeiros da República" (1889) (Mário de Andrade). As peças escritas para eles são também chamadas Choros. Adotam de preferência a forma da Valsa nacional e as formas próximas, pelo corte rítmico, do Maxixe e do Samba.

Especificamente instrumental até nosso tempo, o gênero Choro vem apresentando, de poucos anos para cá, peças vocais ligadas ao Samba, caracterizadas por uma linha melódica saltitante, em que a voz é praticamente o sucedâneo do instrumento de sopro solista. Esses Choros vocais conservam de preferência a forma do Choro instrumental, que é geralmente em três partes assim distribuídas: A-B-A-C-A. Entretanto, adotam também o corte em estrofe e refrão do Samba urbano, caso em que recebem a designação definidora de Samba-choro.

Marcha. Frevo

As *Marchas* e *Marchinhas* cantadas constituem a maior parte da nossa música de carnaval, ocasião em que aparecem em

incrível abundância, especialmente no Rio de Janeiro. Prestando-se como nenhum outro gênero às evoluções coreográficas dos cortejos e da gente que se agita nas ruas, a sua popularidade vem daí. São também dançadas em salas, aos pares enlaçados, numa coreografia que consiste simplesmente num andar ritmado entremeado de voltas.

Embora tenham um certo ar que inegavelmente as distingue das marchas de outros países, as nossas Marchas e Marchinhas são no geral desprovidas de qualquer interesse musical. Entretanto, às vezes surge em meio à banalidade delas alguma coisa mais digna de nota, e que se engloba quase sempre na categoria das chamadas "Marchas de rancho", de ritmo menos vivo e de maior liberdade e riqueza melódicas. A ausência de ritmo estritamente regulador dos passos é que caracteriza também a Marcha-canção. Os acompanhamentos são feitos de preferência por violões e percussão.

Historicamente, a primeira marcha de carnaval a ter grande sucesso foi a "Ó Abre Alas", da compositora Chiquinha Gonzaga, escrita em 1897 ou 1899 para o "Rosa de Ouro", cordão carnavalesco de negros cariocas. Entretanto, parece que a grande eclosão do gênero surgiu por volta de 1922 e derivou da voga primeiro do "One-step" e depois do "Ragtime" estadunidenses. Este é que se dançava nos salões antes do advento da Marcha, com a mesma coreografia que ela tem hoje, e muito "One-step" (aqui erradamente chamado "Ragtime") brasileiro foi impresso então. Pode-se lembrar mais, pelo menos o caso do "Ó Minha Carabu", que Renato Almeida arrola entre as velhas músicas de carnaval, no tempo em que não tinham ainda aparecido os tipos atuais. Ora, essa peça é o "One-step" americano "Caraboo" que, com letra traduzida para o português, foi popularíssimo no Brasil.

O *Frevo* é uma modalidade pernambucana de marcha, usada pela massa popular no carnaval do Recife. Distingue-se musicalmente da Marcha e da Marchinha cariocas pelo movimento mais rápido e pelas suas fórmulas rítmico-melódicas.

Além disso, não tem canto; é música exclusivamente instrumental, executada pelas bandas que acompanham os cordões.

O Frevo apareceu em 1909 segundo uns, em 1911 segundo outros. ''Mário Mélo diz que o Frevo nasceu da Polca-marcha e foi o capitão José Lourenço da Silva (Zuzinha), ensaiador das bandas da Brigada Militar de Pernambuco, que estabeleceu a linha divisória entre o Frevo e a Polca-marcha, que começa na introdução sincopada em quiálteras'' (Renato Almeida).

A discografia popularesca apresenta vários exemplares do gênero; muitos são desvirtuados, pois que dão lugar ao canto. Aliás, parece mesmo que o interesse essencial do Frevo reside apenas na dança, no delírio com que a executam nas ruas os carnavalescos do Recife. Sua coreografia parece ter o nome genérico de *passo* e nela os dançarinos fazem maravilhas de arrojo e elasticidade de movimentos. Apesar de haver passos (no sentido corrente) definidos e nomeados numa terminologia pitoresca que indica os seus movimentos básicos (parafuso, tesoura, dobradiça, saca-rolha, chã-de-barriguinha), parece que a coreografia do Frevo, frenética e não sensual, como bem acentuou o poeta Manuel Bandeira, é de caráter essencialmente improvisatório. A multidão vai desenvolvendo as suas atitudes coreográficas, ao acaso do que o furor do movimento endemoninhado lhe inspira. ''Os negros dançam... E o que dançam é de um pitoresco único, por vezes de uma comicidade irresistível. Um deles se curva para frente, a cabeça erguida, os pés se alternando num jogo que imprime ao corpo uma trepidação curiosa que não o desloca uma polegada. Outro se abaixa rapidamente, arqueando em tesoura as pernas e levanta-se, depois, numa volta dengosa, oferecendo os peitos ao choque brutal do companheiro. Outro mais cruzou as pernas e descai para um lado, num passinho miúdo, em tangente, até a estacada final. Este aproxima os pés e os distancia, os braços em ângulo para o ar, as nádegas empinadas num 'volapié' gracioso. Esse outro verticaliza-se afoitamente, espiga o busto e lá vai, dando umbigadas, a torto e a direito, como um sonâmbulo possuído da volúpia do contacto. Aquele ginga ora para um lado, ora para outro, trocando as passadas e logo descrevendo, no calçamento irregular, um círculo molengo e gostoso, em torno de alguma mulata

sacudida. Aquele outro se põe de cócoras, rodopiando doidamente e logo se levanta, dando o braço ao primeiro que aparece e raspando os beiços espumantes pelo cangote da morena arisca. E enquanto Pedro aproveitou uma clareira na calçada e ensaia, num flagrante de indescritível sabor caricatural, a elegância do 'urubu malandro', Paulo, empunhando um escangalhado guarda-chuva aberto, embarafustou pela multidão delirante e se perdeu nela, anonimamente..." (Valdemar de Oliveira, cit. por Renato Almeida).

Notas sobre os instrumentos citados

Abebê, Abêbê, Bêbê ou *Leque-de-Oxum* (s. m.) — O Abebê não é normalmente um instrumento musical, mas um enfeite-insígnia do orixá Oxum, de quem as *filhas* dançam abanando-se com ele nas cerimônias dos cultos fetichistas afro-brasileiros. Oxum é uma das mães-d'água desses cultos, personificação da água doce. Na África é a deusa do rio Oxum. No Brasil é identificada a Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora das Candeias. A fotografia nº 39 é a única amostra de Abebê instrumento musical de que tenho notícia.

Adjá (s. m.) — Sineta de metal, usada nos Candomblés da Bahia e nos Xangôs do Recife.
Segundo os autores é instrumento de origem ioruba. Na Bahia usado para chamar as filhas-de-santo, "para chamar os membros do culto para o ritual conhecido como *dar comida ao santo*", ou "utilizado para reverenciar o santo, ao ouvido de quem se faz soar" (Edison Carneiro). Segundo Edison Carneiro, o instrumento é às vezes constituído por duas campas ligadas por um pé de metal ou formado por uma dupla campânula. Com esta última observação o autor quis certamente referir-se ao instrumento mostrado pela foto nº 37, vulgarmente conhecido por Maracá. A foto 41 mostra as sinetas.

Atabaque, Tabaque ou *Tambaque* (s. m.) — Nome genérico com que pelo menos na Bahia, no Rio de Janeiro e no Estado de São Paulo são designados os tambores oblongos, com couro de um lado só. A palavra, de origem persa (tablak), é corrente na Ásia e na África. Parece que tanto ela quanto o instrumento foram introduzidos no Brasil pelos negros. Os Candomblés baianos usam um conjunto de três Atabaques chamados *Rum* ou *Ilu* (grande) (D. Pierson), *Rumpi* (médio) e *Lé* (pequeno) (Fotos nºs 29, 32). Renato Mendonça é o único autor a registrar o Rumpi com a significação de tambor de barro. O Atabaque da foto nº 32 assemelha-se, pela forma, ao *Batá-cotô*, tambor de guerra dos negros nagôs e por estes introduzido na Bahia, se bem que esse instrumento, hoje desaparecido, fosse feito, segundo Manuel Querino, com grandes cabaças.

Adufe ou *Adufo* (s. m.) — Pandeiro quadrado (V. Pandeiro). A segunda forma designa em Alagoas a Cuíca, segundo Alfredo Brandão.

Agogô, Agogó (s. m.) — Instrumento de origem africana, usado nos cultos fetichistas afro-brasileiros do Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Palavra ioruba que significa sino (J. Raimundo), ou corruptela de *akôkô*, em nagô relógio ou tempo (hora) (Edison Carneiro). É formado por uma campânula simples ou dupla de ferro, dotada de cabo, que o tocador percute com uma baqueta do mesmo material. As campânulas duplas produzem sons diferentes. Edison Carneiro diz que "o Agogô é quase sempre um pedaço de ferro qualquer, percutido por outro menor. E a explicação está em que, em nagô, agogô (akôkô) significa ainda, por extensão, qualquer som metálico ou qualquer instrumento metálico que produza som" (Fotos n.os 40 e 41). O instrumento da foto n.º 41 foi colhido com o nome de Xére. Aliás, diverge do outro tipo por ser de folha-de-flandres e porque as campânulas têm badalo. Diz Edison Carneiro que este Agogô de folha-de-flandres, "formado por dois cones ocos e sem bases, de tamanhos diferentes", é usado na Bahia por outras nações de negros (não informa quais) e se chama também *Gan*. Segundo informações colhidas para o Departamento de Cultura de São Paulo por Camargo Guarnieri, *Gan* é nome que se aplica também ao Agogô de ferro (V. também *Gonguê*).

Bandolim (s. m.) — Instrumento de cordas dedilhadas, da família do alaúde, o mesmo que é chamado em italiano Mandolino e em francês Mandoline. De rara utilização no Brasil, e assim mesmo limitada à música popular urbana.

Banjo (s. m.) — Instrumento de cordas dedilhadas de que existem entre nós vários tipos: Banjo, Banjo-violão, Banjo-cavaquinho, Banjo-bandolim. Os três últimos, conservando a forma específica do Banjo, têm o registro e o timbre aproximados dos instrumentos que concorreram para designá-los. Usado exclusivamente na música popular urbana. O conjunto de Banjos mostrado na foto n.º 14 é o único documento que conheço da sua intromissão na nossa música legitimamente folclórica.

Berimbau (s. m.) — Nome com que no Brasil, em Portugal e na Espanha é conhecido um pequeno instrumento, universalmente usado principalmente pelas crianças. Consiste num pedaço de ferro mais ou menos em forma de ferradura, no centro do qual existe uma lingüeta. Executa-se colocando a parte curva entre os dentes, formando pois a boca uma caixa de ressonância, e batendo-se com o dedo na lingüeta. Variando-se a configuração da boca, o instrumento se presta à execução de melodias simples. Chamado no Brasil também Marimbau. Ambas as designações,

Berimbau e Marimbau, são aplicadas entre nós também ao Urucungo.

Berra-boi (s. m.) — Instrumento feito com uma tabuinha presa a uma corda, que se amarra a um cabo. Os autores o chamam geralmente *zumbidor*. Agitado no ar pelo tocador, produz um zumbido forte, espécie de urro de um incrível caráter fantasmal. O nome com que o registro corre pelo menos em duas cidades mineiras: Varginha (sul) e Lavras (oeste). O folclorista mineiro Flausino Rodrigues Vale registra a forma *Urra-boi*. Berra-boi é o equivalente exato da expressão inglesa *bull-roarer*, com que os exploradores batizaram o mesmo instrumento encontrado na África. Aliás, o Berra-boi é um instrumento primitivo de larga área de utilização e função quase sempre mágica. "Rodney Gallop informa que, nos Açores, os zumbidores são usados como brinquedos pelas crianças e que Andrew Lang os identificou com os *rhombos* usados nos mistérios da antiga Grécia. E ajunta que em certas tribos primitivas da Nova Guiné é instrumento mágico para provocar a chuva. E ainda nos Açores os velhos proíbem os garotos de brincarem com os zumbidores no tempo das colheitas, para não perturbar o tempo" (Renato Almeida). O instrumento é usado também pelos índios do Brasil. Carl von den Steinen e recentemente Claude Lévi-Strauss encontraram-no entre os Bororo com o nome de *aidje* ou *ait'e*; o primeiro viu-o também entre os Nahuquá e Mehinakú; Manizer registra-o entre os Kadiuvéo (Guaicuru) e o Museu Nacional possui um exemplar dos Cherente. Os Nahuquá e Mehinakú usam-no como brinquedo; para os Bororo é instrumento sagrado, e eles e os Kadiuvéo usam-no nas cerimônias funerárias. Von den Steinen informa que entre os Bororo as mulheres e as crianças não podem ver nem ouvir o instrumento, e Lévi-Strauss que as mulheres não podem vê-lo, sendo que correm risco de morte os transgressores do tabu. Como se vê, a função funerária e exorcística do Berra-boi na Encomendação das Almas é de provável origem indígena, bem como talvez a extensão do tabu do instrumento a toda a cerimônia. Já no primeiro século da colonização os índios brasileiros cristianizados deviam praticar a Encomendação das Almas, pois que ao tratar das escolas das aldeias de Santo Antonio, São João e Espírito Santo, o Padre Fernão Cardim informa: "Estes meninos falam português, cantam à noite a doutrina pelas ruas e encomendam as almas do purgatório."

Botija (s. f.), *Botijão* (s. m.) — Instrumento que não me é possível dizer seguramente o que seja. A palavra designa correntemente na língua um "vaso cilíndrico de grés" (ou de barro) "de boca estreita, gargalo curto e uma pequena asa". A mais velha referência que sobre o instrumento encontro data de um livro

publicado em 1728 (o "Compêndio Narrativo do Peregrino da América" de Nuno Marques Pereira), que o cita entre instrumentos usados pelos negros nos seus Calundus, provavelmente cerimônias de feitiçaria. Melo Morais Filho indica-o em livro de que o prefácio da primeira edição é de 1904 (História e Costumes), como usado entre o instrumental das duas Cheganças. Rodrigues de Carvalho refere-se a ele, talvez na Paraíba, como instrumento que ao lado da viola é usado em sambas e no Desafio. Nenhum desses autores o define. Apenas o último escreveu umas linhas pelas quais parece que se trata realmente de uma botija e em que dá uma idéia do modo de executá-la: "Ao lado do tocador de viola, que é ao mesmo tempo o cantador, o contendor em desafio empunha um botijão, manejando num vibrante ti-rim-tim-tim uma chave de porta, segura entre o polegar e o anular, ou produz o mesmo som com uma moeda de cobre — o dobrão." Na roda de São Gonçalo de Tacaratu (Pernambuco), idêntico processo de execução é aplicado a uma cuia.

Cabaçal (s. m.) — Nome com que pelo menos na Paraíba, em Pernambuco e no Ceará é designado um conjunto instrumental composto comumente de dois Zabumbas e dois Pifes. "Os dois Pifes tocam a melodia em movimento paralelo em intervalos de terças, às vezes sextas e de passagem uma quinta; e os Zabumbas marcam o ritmo da melodia." (Notas da Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo.) Do conjunto costumam participar também Ganzá e Tamborim. Um dos Zabumbas pode ser substituído por um Taró (Fotos n.os 6, 26, 30). O conjunto é utilizado em danças e danças dramáticas, como por exemplo no Coco, no Toré, no Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos. Além do mais, o Cabaçal fornece a música para os bailes populares, para as festas de rua, religiosas ou profanas, ocasião em que tocam de tudo que conhecem: Marchas, Valsas, Baiões etc. Manuel Diégues Júnior, em notas sobre danças de Alagoas e Pernambuco, registra uma variante desse conjunto, composta de três Pífanos e um Zabumba, chamada *Esquenta-mulher*. Renato Almeida, registrando um conjunto de duas flautas de taquara, Zabumba, Caixa e excepcionalmente Pratos, registra Esquenta-mulher como nome dado à música com que tais conjuntos "entram numa localidade do interior, para fazer qualquer festa com dança. O nome vem do fato de atribuírem os seus músicos tal sortilégio aos (ao?) que tocam, que nenhuma mulher lhes pode resistir, ficando ao ouvi-los, *esquentadas*..." Ignoro a origem e a razão da palavra Cabaçal. Derivada de cabaça? Entre os três grupos que Frederico Rondon menciona entre os Bororo ocidentais, há o dos Cabaçais, do rio Cabaçal e dos campos da Caiçara, presumivelmente extintos. É a única

outra aplicação da palavra que conheço. Quanto ao conjunto, em Portugal, e creio que na Europa em geral, há associações instrumentais semelhantes a essa. Jaime Lopes Dias, por exemplo, registra a existência na Beira de um grupo chamado Bombo, que participa das romarias, "constituído por dois bombos, duas caixas ou tambores, dois pífaros e dois ferrinhos e, além destes, pelo grupo coral".

Caixa (s. f.) — Pequeno tambor cilíndrico, com corpo de madeira e couro nas duas bases. Percutido de um só lado com duas baquetas de madeira. Instrumento de procedência européia, é o mesmo que se vê empregado nas orquestras e nas fanfarras militares (Fotos n.os 6, 30). Os exemplares usados pelo povo são no geral de fabricação manual popular. Pelo menos na Paraíba, e talvez em Alagoas, o instrumento é também chamado Taró ou Tarol.

Campa (s. f.) — Sineta. É palavra corrente na língua. Na foto nº 41 (2º e 3º) designa o instrumento também chamado Adjá. O 2º traz, talvez por indecisão da nomenclatura popular, também o nome de Xére.

Caracaxá ou *Cracaxá* (s. m.) — Nome aplicado pelo menos a três tipos de instrumentos: 1) o Ganzá; 2) o Reco-reco; 3) o Maracá.

Cavaquinho (s. m.) — Instrumento de cordas dedilhadas, menor do que a Viola. Procedência européia (Portugal). Tem quatro cordas metálicas, com a seguinte afinação: ré-sol-si-ré.

Caxixi ou *Mucaxixi* (s. m.) — Instrumento do tipo chocalho. Cestinha de vime, fechada e alongada, com fundo de cabaça. Enchida com sementes. Usada nos Candomblés e no jogo da Capoeira, na Bahia.

Chocalho (s. m.) — Nome genérico dos instrumentos de percussão, de várias formas e materiais, de que o corpo oco é enchido com pedras, sementes etc., a fim de que agitado produza um ruído. Quase todos os nomes dos nossos chocalhos são visivelmente de origem onomatopaica.

Conguinho (s. m.) — Pequeno chocalho de lata, que os dançadores de Moçambique de Santa Isabel (São Paulo) prendem na barra da calça, por meio de courinho (pesquisa inédita de Mário de Andrade).

Cuíca, *Puíta* ou *Púita* (s. f.) — Tipo de tambor que tem internamente uma haste de madeira presa ao couro distendido. Esta haste, friccionada com um pano úmido ou com a mão molhada, faz com que a membrana vibre, produzindo um ronco. Também chamada *Omelê* no Rio de Janeiro, *Adufo* em Alagoas, *Tamboronça* no Maranhão, *Roncador, Fungador* e *Socador* no Maranhão e Pará (Foto nº 7). O nome do instrumento é de origem angolaconguense. Entretanto, o instrumento é, pode-se dizer, universal. Encontrado em Angola e no Congo, na África Oriental

Portuguesa, no Oeste africano, na Argélia, na Luisiânia (Estados Unidos), em Cuba. Em Nápoles o chamam *putipute*, nas Flandres *rommel-pot*, na Espanha *zambomba*. Estas suas duas últimas variedades são feitas de barro, o que me leva a suspeitar que a misteriosa Botija tenha alguma coisa que ver com elas. Apesar do nome com que o instrumento se vulgarizou no Brasil, não é possível saber-se se o recebemos apenas do negro, dada a nossa ligação com a Espanha e o fato de que, no séc. XVII, o Nordeste e quase todo o Norte brasileiros estiveram sob o domínio da Holanda.

Gaita (s. f.) — Palavra corrente na língua para designar pequenas flautas de bambu ou de metal. O mesmo que Pife. No Rio Grande do Sul, Gaita designa a *Sanfona*.

Gaita-de-foles (s. f.) — No seu sentido corrente na língua, o mesmo que Cornamusa, instrumento que parece nunca ter sido usado no Brasil. Renato Almeida assinala a palavra como sinônimo de Sanfona, não indicando, entretanto, em que parte do Brasil ela é empregada com esse sentido. Melo Morais Filho refere a Gaita-de-foles no acompanhamento das Cheganças, sem dar nenhum esclarecimento. Tratar-se-á de Cornamusa ou de Sanfona?

Ganzá ou *Canzá* (s. m.) — Chocalho consistindo num pequeno tubo, fechado, de folha-de-flandres (Fotos n.os 7, 26, 34). Na Amazônia e no Nordeste dão-lhe também os nomes de *Xeque* e *Xeque-xeque*, e na Bahia o chamam *Amelê*. A designação Ganzá é aplicada também ao Reco-reco (Foto n.º 37).

Gonguê ou *Gonguê* (s. m.) — Nomes com que pelo menos em Pernambuco, e no Nordeste segundo Artur Ramos, é designado o Agogô de uma só campânula (Foto n.º 40). Palavra derivada do quimbundo *ngonge*, que é aplicada a instrumento igual ao Agogô iorubano (J. Raimundo). Nos Estados do Norte, segundo Artur Ramos, e no Rio Grande do Norte, segundo Jacques Raimundo, *Gonguê* é também nome de um pequeno tambor.

Ilu (s. m.) — Em Pernambuco, tambor pequeno feito de barril, com couro nas duas aberturas, usado nos Xangôs (Foto n.º 43). Percutido com baquetas de madeira chamadas *birro*. Sabe-se que na Bahia, ainda na segunda década do século atual, com a palavra Ilu os negros designavam seus Atabaques grandes (Manuel Querino). A palavra foi registrada na Bahia por Donald Pierson como outro nome do Rum, o maior atabaque dos Candomblés. Sob a forma *Elu*, Artur Ramos diz que nos Estados do Norte a palavra se aplica aos tambores pequenos; nada esclarece, entretanto, sobre a forma destes.

Ingome, Ingono, Engono ou *Ingomba* (s. m.) — Nome com que nos Xangôs de Pernambuco são designados os tambores grandes (Ingome), de um couro só (Foto n.º 44). Segundo Artur Ramos, a palavra corre nas suas outras formas, e com o mesmo sentido, em outros Estados do Nordeste e Norte. Palavra derivada de *ngomba* ou *angomba*, nome de um tambor conguense, ou de *angoma*, tambor dos negros da Lunda (Artur Ramos).

Maracá (s. m.) — Na sua forma original o *Maracá*, instrumento de proveniência ameríndia, é um chocalho feito de uma cabaça cheia de seixos ou sementes, e dotada de um cabo de madeira. No seu feitio corrente atual, o corpo vibrante do Maracá é formado por dois cones de latão soldados pelas bases. Neste seu aspecto o instrumento recebe, pelo menos nos Xangôs de Pernambuco, também o nome de Xére e nos Candomblés baianos o de Adjá. É ainda conhecido simplesmente por chocalho (Fotos n.os 3, 22, 37, 42, 47, 48, 49).

Marimba (s. f.) — Instrumento constituído por uma série de pranchetas de madeira de tamanhos diferentes, colocadas sobre cabaças de dimensões também diversas, que funcionam como caixas de ressonância. A madeira é percutida com baquetas. Proveniência africana. Empregado até o séc. XIX, é instrumento hoje em desuso. Só existem referências atuais sobre ele nas Congadas de São Sebastião e Caraguatatuba (litoral norte do Estado de São Paulo).

Matraca (s. f.) — Instrumento de percussão formado por pedaços de madeira movediços, que o tocador faz bater com um movimento rotatório de mão e braço, produzindo-se assim uma série rápida de estalos secos. A Encomendação das Almas parece ser o único costume popular de que ele geralmente participa. Entretanto, a Missão de Pesquisas Folclóricas que o Departamento de Cultura enviou ao Nordeste e Norte em 1938, encontrou-o num Bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão, onde eram usadas oito Matracas.

Mulungu (s. m.) — Sobre o Mulungu só encontrei algumas referências, das quais apenas se depreende que é um instrumento de percussão, e a descrição seguinte, que o coloca entre os instrumentos usados pelos negros de Alagoas, possivelmente em outros tempos: "O Mulungu era uma espécie de pandeiro grande ou de tambor com um só tampo de couro, sobre o qual batiam com a mão fechada. Desprendia sons retumbantes" (Alfredo Brandão).

Pandeiro (s. m.) — Instrumento de percussão constituído por um aro de madeira, com aberturas espaçadas em que se colocam, em cada uma, uma ou mais rodelas de metal. Uma das bases é ou não recoberta com uma pele esticada. Com as pancadas dadas na pele ou no aro, ou com a agitação do instrumento, as partes

metálicas chocam-se entre si e contra o aro, produzindo o som. O Pandeiro pode ser também quadrado, recebendo neste caso o nome de Adufe. (Fotos n.os 11, 33. A foto n.º 10 mostra um exemplar fantasista, influenciado pela forma dos Abebés.)

Pernanguma ou *Prananguma* (s. f.) — Instrumento tipo chocalho, que Mário de Andrade encontrou num Moçambique de Santa Isabel (São Paulo). "É um instrumento do mesmo princípio acústico do Ganzá, mas diferindo completamente deste pela forma. Consiste numa lata redonda, chata, duns trinta centímetros de diâmetro, contendo chumbo dentro. Fecham a lata com os chumbinhos dentro, soldam-na completamente e lhe ajuntam duas alças por onde o instrumentista pega o instrumento e o move. Como se dá com os... virtuoses de Ganzá, o tocador de Pernanguma sabia tirar do seu instrumento muitos ruídos diferentes, chiados suaves com o correr lerdo do chumbo, pancadas violentas, pancadas mais suaves" (nota inédita). Talvez seja este mesmo instrumento que João Dornas Filho registrou para Minas Gerais com o nome de *Patangoma*, definindo-o: "instrumento de lata cheio de seixos para a dança."

Piano-de-cuia (s. m.) — Instrumento tipo chocalho. Cabaça recoberta com uma rede folgada de fio de algodão, a que se prendem na interseção das malhas pequenos búzios ou as sementes conhecidas por contas ou lágrimas-de-Nossa-Senhora. Este último material pode ser também passado em arame. A Discoteca Pública Municipal de São Paulo possui um exemplar recoberto com contas de massa e dotado de um cabo de madeira que, passando pelo interior da cabaça, fixa-se no fundo dela. Às vezes há seixos no interior da cabaça. Instrumento também chamado *Aguê*, *Agüê* ou *Agê*, *Xaque-xaque*, *Amelê*, *Xére* e simplesmente *Cabaça*. Donald Pierson registra a forma Piano-de-*cuiá*, que não parece erro de impressão, pois que aparece em dois trabalhos seus (Fotos n.os 36, 38).

Pife (s. m.) — (Corruptela de *Pifre*, o mesmo que Pífaro ou Pífano.) Pequena flauta reta ou transversal de taboca (bambu), sem chaves, geralmente com seis orifícios. Corrente nos Estados do Nordeste e Norte. Também chamada Gaita. Ambas as palavras, a primeira nas suas formas puras, são correntes na língua para designar flautas pequenas, de bambu ou de metal (Fotos n.os 6, 16, 28, 30, 31).

Querequexé (s. m.) — O mesmo que Caracaxá-2 e Reco-reco.

Rabeca ou *Rebeca* (s. f.) — Palavra antiquada, sinônimo de violino, que entretanto o povo ainda emprega com relativa freqüência. As Rabecas usadas na nossa música folclórica são de fatura popular. Têm um som tristonho e fanhoso. O executante toca a

Rabeca encostando-a parte no braço esquerdo pouco levantado e parte no peito. Essa maneira de segurar o instrumento, igual ao modo pelo qual se empunhavam as vielas medievais, parece constante entre os nossos tocadores populares de Rabeca.

Realejo (s. m.) — Instrumento mecânico, espécie de órgão portátil, cujo fole e teclado são acionados por uma manivela. Cilindros com tantas pontas de cobre ou cartões com tantos furos quantas sejam as notas do trecho a ser executado giram movimentando as teclas. É o mesmo instrumento chamado pelos franceses órgão-de-Barbaria. Neste sentido, que é o corrente na língua, nunca participou dos nossos costumes musicais populares. Renato Almeida registra a palavra como sinônimo de Sanfona, não indicando onde a encontrou.

Reco-reco (s. m.) — Nome dado a instrumentos de percussão que produzem um som de rapa, causado pelo atrito de duas partes separadas. No seu feitio talvez mais conhecido, o Reco-reco consiste num gomo de bambu com talhos transversais, friccionados com um pauzinho, forma a que na Bahia dão o nome de Ganzá (Foto nº 37). Na Bahia há uma variedade de Reco-reco consistindo em "uma caixa pequena, de dez por quinze centímetros, em cuja parte superior se coloca um arame enroscado. Com uma haste de ferro, onde se enfiam cápsulas de fechar garrafas, de sorte a ficarem tilintando, se atrita o arame" (Renato Almeida). Parece que o povo é fértil em criar Reco-recos. No Samba que observou em Pirapora, Mário de Andrade encontrou um Reco-reco que "consistia numa reprodução exata desses instrumentos de fazer contas por meio de bolinhas de madeira corrediças em fios de arame, esticados paralelamente numa moldura de madeira com cabo. Apenas as bolinhas de madeira eram substituídas por cápsulas de garrafas de cerveja". A foto nº 30 (2º instrumentista a contar da esquerda) mostra outra forma de Reco-reco, consistindo numa tabuinha sulcada que é atritada com um pauzinho.

Este tipo de instrumento é encontrável tanto entre os negros africanos quanto entre os nossos índios. Existe também em Portugal.

Sanfona (s. f.) — Instrumento de proveniência européia, também chamado *Acordeão, Acordeon* ou *Acordeona, Harmônica* e *Concertina.* Pelo menos no Rio Grande do Sul, dão-lhe também o nome de *Gaita.* Segundo Renato Almeida, recebe ainda as designações de *Gaita-de-foles* e *Realejo.* "É uma espécie de harmônio portátil, munido de chaves, em geral dez a dezesseis, mas há hoje Acordeonas com trinta-e-seis chaves em linha dupla, que se abrem e fecham. O ar produzido pelos foles, puxados com a mão direita, é que ocasiona o som" (Renato Almeida).

Surdo (m.), *Surda* (f.) — Pouco sonoro. Adjetivo que se aplica aos tambores e caixas de som pouco intenso; *tambor surdo* ou simplesmente *surdo, caixa surda*.

Tamborim (s. m.) — Diminutivo de tambor. Tambor pequeno de um só couro, feito geralmente com um barrilete ou metade de um barril, que o tocador prende sob o braço esquerdo e executa com a mão direita (Fotos n.os 5 e 7).

Taró ou *Tarol* (s. m.) — Nome pelo qual, pelo menos na Paraíba e talvez em Alagoas, é também conhecida a caixa.

Urucungo, Orucungo, Oricungo, Uricungo, Ricungo, Rucungo (s. m.) — Instrumento de procedência africana, que consiste num arco de madeira tendo um arame retesado passado entre as pontas. Numa das extremidades, ou no centro do arame, é presa uma pequena cabaça de forma arredondada, com uma abertura circular. O som é obtido pela percussão da corda com os dedos ou com uma vareta ou uma haste de metal; a cabaça funciona como caixa de ressonância, que o tocador coloca sobre o peito ou a barriga. Outra variedade do instrumento não possui cabaça; o tocador prende a corda entre os dentes, funcionando pois a boca como caixa de ressonância. Também chamado Berimbau, Berimbau-de-barriga, Marimbau, Gobo, Bucumbumba, Gunga, Macungo, Matungo e Mutungo, e, em Belém do Pará, Marimba. Na Bahia, no jogo da Capoeira, costumam associar-lhe o Caxixi (Fotos n.os 1, 35).

Viola (s. f.) — Instrumento de cordas dedilhadas, semelhante na forma ao Violão, de cinco ou seis cordas metálicas duplas. Herdado de Portugal. A afinação é muito variável, parecendo entretanto que a mais comum é *lá-ré-sol-si-mi* ou *mi-lá-ré-sol-si-mi*. O som é agudo e triste. Dos nossos instrumentos realmente musicais, a Viola é o mais espalhado e o mais intensamente usado, principalmente nas zonas rurais. Da madeira de que é feito lhe veio, como ao Violão, a designação de *Pinho* com a qual ambos os instrumentos são metaforicamente nomeados (Foto n.º 2).

Violão (s. m.) — Instrumento de cordas dedilhadas maior que a Viola, em forma de oito. Tem seis cordas com a afinação *mi-lá-ré-sol-si-mi*, as três primeiras de metal, as outras de tripa. É a mesma guitarra espanhola, com o *mi* grave a mais. Embora usado também nas zonas rurais, é essencialmente um instrumento urbano, de grande popularidade, especialmente como acompanhador do canto (Foto n.º 14).

Xaque-xaque, Xeque-xeque, Xeque (s. m.) — Palavras onomatopaicas que designam pelo menos três espécies de chocalhos: Xére, nas suas aplicações 1, 2, 4; Piano-de-cuia; Ganzá.

Xequerê ou *Xequeré* (s. m.) — Palavra onomatopaica que designa pelo menos duas espécies de chocalhos: Xére-2 e Piano-de-cuia.

Xére e suas variantes fonéticas *Xeré, Xerê, Xérê, Xeréré, Xéréré, Xexerê, Xéxéré, Xéxeré* (s. m.) — Palavra que designa pelo menos quatro formas de chocalhos metálicos: 1) Dois cones de folha-de-flandres soldados pelas bases e dotados de um cabo cilíndrico estreito. Tipo mais comumente conhecido pelo nome de Maracá ou simplesmente chocalho (Foto nº 42). 2) Uma variante desse tipo, de dois corpos ressoantes, um em cada extremidade de uma pequena barra cilíndrica. Artur Ramos fornece fotografia de um exemplar em que as extremidades têm, circundando os cones, um arco com pequenas placas vibrantes, como o dos Pandeiros. 3) Esfera de ferro dotada de um cabo do mesmo material. 4) Um instrumento que Manuel Querino e autores posteriores definem como sendo "uma vasilha de cobre contendo calhaus, espécie de chocalho, tido como objeto de mistério. Sacudido que seja, as filhas-de-santo ficam alvoroçadas. Pertence a Xangô". A fotografia pouco nítida que esse autor fornece mostra um instrumento com bojo e gargalo, de forma semelhante a de uma cabaça estreita e alongada. Na sua primeira forma, é instrumento corrente no Brasil. A segunda e a quarta estão documentadas especialmente em relação aos Candomblés da Bahia e a terceira aos Xangôs do Recife. Entretanto, no seu aspecto sem os aros, a segunda é encontrável nos conjuntos instrumentais urbanos.

Nos Xangôs do Recife a palavra Xére é aplicada para designar também o Agogô, a Campa e o Piano-de-cuia.

Xique-xique (s. m.) — Instrumento sobre o qual conheço uma única referência: a que o dá como empregado nas Congadas e Moçambiques de Itaúna (oeste de Minas). Essa informação não esclarece que forma tem esse instrumento que, pelo seu nome, é certamente um chocalho.

Zabumba (s. m. ou s. f.) — Tambor grande de secção cilíndrica, com o corpo de madeira e pele nas duas bases. O tocador dependura-o no ombro esquerdo com uma correia ou corda e toca-o com uma maceta, pedaço roliço de madeira com uma parte esférica, recoberta de couro, numa das extremidades. Também chamado *Bombo* ou *Bumbo*. Os exemplares usados pelo povo são geralmente de fabricação manual popular. É o mesmo instrumento empregado nas orquestras e nas bandas com o nome de grande caixa (Fotos nºs 6, 26, 27, 30).

Zambê (s. m.) — Segundo Artur Ramos, palavra com que nos Estados do Norte é designado um Ingome pequeno.

Janeiro de 1944 a Janeiro de 1945

Relação das fotografias de instrumentos com os dados que constam das suas fichas na Discoteca Pública Municipal de São Paulo

1 — Urucungo ou Berimbau. Objeto nº 749. Arco de madeira, tendo um arame passado entre as duas extremidades. Pendurada ao arco por uma corda, uma cabaça que funciona como caixa de ressonância. Faltam quaisquer informações sobre o objeto. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas (Nordeste e Norte, fevereiro a julho de 1938) ou por Camargo Guarnieri (Bahia, capital, janeiro de 1937). Foto nº 992.

2 — Violas. Instrumentos musicais de cordas dedilhadas. Esquerda: Objeto nº 712. Doze cravelhas, encordoamento incompleto. Decorada com desenhos e botões de madrepérola incrustados. Comp. total: 95,5 cm. Altura da caixa: 5 cm. Caixa amassada em alguns pontos. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo. Faltam informações sobre o local de colheita e utilização. Direita: Objeto nº 713. Viola de cinco cordas metálicas duplas. Decorada com friso e duas estrelas na caixa. Comprimento total: 87,5 cm. Altura da caixa: 6,7 cm. Adquirida na Fazenda Pedreiras, Corta Dedo — Estado da Paraíba, do violeiro Zé da Luz, que gravou um disco com ela. Instrumento de som belíssimo. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo. Foto nº 1015.

3 — Maracá. Instrumento musical de percussão. Objeto nº 583. Cabaça cheia de sementes (ou pedras?), com quatro grupos de furos, encimada por penas brancas. Cabo de madeira. Altura aprox.: 28 cm. Colhida em Brejo dos Padres, município de Tacaratu, Pernambuco, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938. Usado pelos índios Pancarus (homens) na dança dos Praiás (festa do Umbu). Foto nº 852.

10 — Pandeiro de Boi. Instrumento musical de percussão. Objeto nº 471. Duas folhas circulares de latão, recortadas, unidas por uma tira e suportadas por um cabo terminando em alça, do

mesmo material. Na tira que une as duas faces, há quatro cortes a que se prendem, em cada um, duas rodelas de latão. Nas partes cheias, três pequenas alças. Numa das faces, um círculo de furos, dentro do qual estão uma flor de seis pétalas gravada a ponta de prego (?) e seis pequenas flores feitas a traços. Na outra face: três aberturas; decoração de pontos inscritos, em círculo; no centro, vidro circular. Altura aprox.: 32,5 cm. Diâmetro: 18,5 cm. Colhido no bairro de Afogados — Recife (Pernambuco), pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938. Usado em Lapinha (Pastoris) e Bumba-meu-boi. Empregado no Bumba-meu-boi gravado em discos por Maria Plácida. Foto nº 814.

22 — Maracá. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Objeto nº 663. Dois cones soldados pelas bases, tendo três alças no ponto de junção e uma no vértice, a que estão passadas fitas vermelhas e verdes. Cabo com alça, a que se prende uma tira de pano na alça. Folha-de-flandres. Comprimento aprox.: 31 cm. Colhido em Pombal (Paraíba), pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em 11-4-1938. Usado no Reis-de-congo gravado em disco nessa cidade. Foto nº 839.

23 — Boneca de Maracatu (Calunga). Objeto nº 474. Ídolo-fetiche. Boneca de pano, preta. Olhos de pano branco, com as pupilas de linha preta. Boca de linha vermelha, dentes de miçangas. Cabelos humanos, castanhos. Duas saias com rendas na ponta, uma branca, de algodão, outra azul, de lamê japonês. Calça de algodão branco, com renda nas pernas. Vestido de cetim branco, bordado na barra a miçangas prateadas, metálicas, e na blusa a miçangas amarelas de vidro. Faixa de fita verde e amarela. Nos braços, pulseiras da mesma miçanga da barra da saia. Seis colares, sendo cinco de miçangas (amarelas, prateadas e verdes) e um feito com uma corrente a que se prendem placas e meias-luas (latão amarelo). Brincos de pingentes, prateados com partes vermelhas e três pedras, sendo duas vermelhas e uma branca. Suportada por um pedestal de folha-de-flandres, oculto pelo vestido. Altura aprox.: 75 cm. Colhida em Paulista (entre Olinda e João Pessoa), Pernambuco, pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938. Foto nº 847.

29 — Atabaques ou Tabaques. Instrumentos musicais de percussão. 1º: *Lé*. Objeto nº 22. Pele, encordoamento (cordas), arco, cunhas, corpo do atabaque. Tambor de forma cônica, feito com barril, pintado de marrom-avermelhado. A pele é presa por meio de cordas a um arco (de cipó?) colocado a meio corpo do instrumento e firmado por meio de cunhas de madeira.

Altura: 73 cm. Diâmetro médio da parte onde se fixa o couro: 28 cm; da base: 16 cm. Usado nos Candomblés; no Terreiro Averaquange. O tabaque *Lé* é o tabaque menor, empregado num conjunto de três, de que o maior se chama *Rum* e o médio *Rumpi*. Às vezes fica montado em cima de um pequeno tamborete, para facilitar a percussão. *Observação*: pelas dimensões dos dois outros tabaques mostrados nesta mesma fotografia, é de presumir-se que o recolhedor se enganou ao colocar as etiquetas de colheita, e que este tabaque seja o *Rumpi*. — 2º: Objeto nº 748. Tambor de forma cônica, feito com barril. Couro preso por cordas a um aro de arames entrelaçados, a meio corpo do instrumento, fixado por cunhas de madeira. Pintado de preto, verde, branco e amarelo, com uma estrela, uma decoração formada por quatro triângulos e uma frase em parte ilegível que começa com a palavra "chegou". *Obs.*: pela sua forma semelhante à dos dois outros tambores mostrados nesta fotografia e que são os únicos do tipo existentes na Discoteca, este deve ser o tabaque *Lé* dos Candomblés baianos. — 3º: *Rum*. Objeto nº 21. Idêntico ao nº 22. Altura: 86 cm. Diâmetro médio da parte onde se fixa o couro: 26 cm; da base: 11 cm. Usado nos Candomblés; no Terreiro Averaquange. Tocado com as mãos ou com varetas de madeira (ôguidavis). Os negros angolas tocavam-no deitado, ficando o tocador a cavalo do tabaque. Colhido na Bahia, em 26-1-1937, por Camargo Guarnieri. Foto nº 860.

31 — Flautas de taboca. Instrumentos musicais de sopro. Maior: Objeto nº 668. Sete orifícios, dez aros de latão. Comprimento: 35 cm. Colhida em Cajazeiras (Paraíba), pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938. — Menor: Objeto nº 561. Quatro orifícios. Pintada de verde e prateado. Comprimento: 31 cm. Colhida pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo. Doação da Assistência aos Psicopatas do Recife. Foto nº 849.

32 — Objeto nº 20. Tambor de forma cônica, cor preta, feito em tronco de árvore escavado. Dotado de um pé esculpido, com uma saliência central circular e arredondada, em que há escavações circulares. A pele é presa na abertura por meio de cordas que se amarram a meio corpo do instrumento. Alça de corda presa às amarras do couro. Altura total: 133 cm, alt. do pé: 27 cm. Diâmetro da abertura: 27 cm. Faltam informações sobre o instrumento. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, em 1937. Foto nº 865.

33 — Pandeiros. Instrumentos musicais de percussão. 1º: Objeto nº 7. Aro de madeira, recoberto de um lado com uma pele esticada,

presa por preguinhos. Em aberturas no aro, rodas de folha-de-flandres (xualhos), feitas provavelmente com material proveniente de latas de produtos alimentícios. Presa ao aro, pequena alça de couro. Diâmetro: 20,5 cm. Altura média do aro: 3 cm. — 2º: Objeto nº 5. Idêntico ao anterior, com a distinção de que a pele é presa por pedacinhos pontiagudos de madeira. Diâmetro: 26,5 cm. Altura média do aro: 6,5 cm. — 3º: Objeto nº 6. Igual ao nº 7. Diâmetro: 21 cm. Altura média do aro: 4 cm. — Colhidos por Camargo Guarnieri na Bahia, em 26-1-1937. Fabricados no Terreiro Indiara. Usados nos Candomblés-de-Caboclo, em batucadas, sambas, ranchos, ternos, cheganças e outras festas populares. Foto nº 814.

34 — Ganzá. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Objeto nº 678. Canudo de folha-de-flandres, cheio de pedras ou sementes. Duas alças, tendo uma delas uma tira vermelha amarrada. Comprimento: 35,8 cm. Diâmetro: 3,8 cm. Colhido em Patos (Paraíba), pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, 1938. Foto nº 840.

35 — Caxixi ou Mucaxixi. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Cestinha de vime, fechada, estreita, alongada. Fundo de cabaça. Dentro, caroços de bananeira braba, bananeira do mato ou milho. Dimensões: Objeto nº 13 (2º): altura total aprox.: 18 cm; até início da alça: 12 cm. Objeto nº 12 (3º): alt. total aprox.: 19 cm; até o início da alça: 12 cm. — O 1º faz parte do objeto nº 3 (Berimbau). Colhidos na Bahia, em 15-1-1937, por Camargo Guarnieri. Usado principalmente pelos negros angolas. Em feitiçaria: Candomblés jeje-nagôs, bantos e caboclos. Em jogos: na Capoeira, associado ao Berimbau. Foto nº 802.

36 — Piano-de-cuia, antigamente Aguê. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Objetos nºs 10 (esquerda) e 9 (direita). Cabaça envolvida numa rede em que estão presos búzios (objeto nº 10) e lágrimas (contas)-de-Nossa-Senhora (objeto nº 9) e tendo no pescoço uma alça de linha grossa torcida. Colhidos por Camargo Guarnieri na Bahia, em 26-1-1937, no Terreiro Averaquange. Usado nos Candomblés. Foto nº 812.

37 — Embaixo: Ganzá ou Canzá. Objeto nº 1. Instrumento musical de percussão. Gomo de bambu e um pauzinho, chamado *paleta* (palheta). O gomo tem talhos transversais em toda a sua extensão. Comprimento: 33,5 cm; diâmetro médio: 6,5 cm. Toca-se friccionando-se os talhos com a paleta. Usado nos Candomblés-de-Caboclo, nas danças e festas populares. — Em cima: Adjá. Objeto nº 8. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Dois cones de folha-de-flandres soldados pelas bases, tendo quatro ordens mais ou menos regulares de furos feitos a prego.

Cabo também de folha-de-flandres, com uma pequena alça do mesmo material na ponta. Comp. total aprox.: 34 cm; do cabo: 20 cm. Colhido na Fazenda Grande do Retiro. Usado nos Candomblés, para animar os santos quando descem. — Colhidos por Camargo Guarnieri na Bahia, em 26-1-1937. Foto nº 804.

38 — Xére de Ogum. Objeto nº 70. Instrumento musical de percussão. Cabaça recoberta de contas-de-Nossa-Senhora passadas em arame. Altura: 38 cm. Usado em Xangô. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (fevereiro a julho de 1938), no Recife (Pernambuco). Foto nº 850.

39 — Abebé de Oxum. Objeto nº 204. Enfeite-instrumento musical. Ventarola de latão amarelo, cercada de guizos. Decorada, tendo ao centro uma estrela de cinco pontas com pequenos corações intercalados. Traz escrito a lápis: "Instrumento da Mãe-grande para dançar." Comp.: 34 cm. Diâmetro: 18 cm. Usado em Xangô. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo no Recife (Pernambuco), em 1938. Foto nº 820.

40 — Direita: Agogô, também chamado Gan. Objeto nº 14. Instrumento musical de percussão, composto de duas peças: o Agogô propriamente dito e o ferro de bater. O Agogô é uma campânula de ferro, dotada de um cabo. As duas faces da campânula são reforçadas, na sua junção, de um lado por três, de outro por dois (de um só existe o orifício) rebites. Comp. total aprox.: 40 cm. Abertura máxima da campânula: 6 cm. O ferro de bater tem a forma aproximada de um báculo. Comp. total: 31 cm; diâmetro aprox.: 0,5 cm. Usado nas festas de Candomblé. Uso menos geral nas batucadas e festas profanas dos negros. Colhido por Camargo Guarnieri na Bahia, capital, em 25-1-1937. Foto nº 806.

41 — 1º: Objeto nº 86. Instrumento musical de percussão. Duas campânulas com badalo, presas a um cabo terminado em alça. Latão. Pintura estragada, em esmalte cinza-claro. Comp.: 26 cm. Diâmetro da abertura das campânulas: 4 cm. Usado em Xangô. Pertencia ao Terreiro de Jorge, segundo informações da alorixá Guida. Segundo o babalorixá Apolinário Gomes da Mota, o instrumento chama-se *Agogô* em xambá e nagô. — 2º: Campa ou Xére de Ogum. Objeto nº 84. Instrumento musical de percussão. Campânula de latão, com recortes na abertura, dotada de um cabo terminado com uma alça. Enfeites de fitas verdes e amarelas. Comp: 31 cm. Usado em Xangô. Pertencia ao Terreiro de Jorge, segundo informações da alorixá Guida. — 3º: Campa de Oxalá. Objeto nº 143. Instrumento musical de percussão. Sineta de ferro medindo 15 cm de comp. total. Diâmetro da abertura da campânula: 5,5 cm. Trazia uma segunda nota de

colheita com a indicação: "Adjá ou campa de Oxalá." Usado em Xangô. Colhidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, no Recife (Pernambuco), em 1938. Foto nº 822.

42 — 1º: Xére de Xangô. Objeto nº 85. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Dois cones soldados pelas bases e dotados de cabo, tendo dois outros pequenos presos na junção, em sentido horizontal. Decoração em pontos feitos provavelmente com pregos. Comp.: 33 cm. Usado em Xangô, segundo informação de Guida. Segundo José Brito da Silva, filho do Terreiro da Guida, não é de Xangô este instrumento, embora acredite que, quando usado, tem o nome de Xére. — 2º: Xére de Xangô. Objeto nº 83. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Dois cones de latão soldados pelas bases, com um cabo terminado em alça. O instrumento é encimado por um pequeno elemento decorativo e decorado a pontos e traços gravados. Comp.: 38 cm. Usado em Xangô. — 3º: Maracá caboclo. Objeto nº 144. Instrumento musical de percussão, tipo chocalho. Dois cones soldados pelas bases, dotados de cabo. Cada um dos cones tem três furos e o instrumento é encimado por um elemento decorativo. Latão pintado de cinzento. Comp.: 19 cm. Usado em Xangô. Foi identificado por Guida, que disse não ser de Xangô. Colhidos pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, no Recife (Pernambuco), em 1938. Foto nº 823.

43 — Esquerda: Ilu. Objeto nº 288. Instrumento musical de percussão. Tambor feito de barril, sem pintura. Couro nas duas bases, presos a arcos de cipó sustentados por cordas que passam de um a outro. Alt. aprox.: 42 cm. Usado em Xangô. — Direita: Ilu de Xangô. Objeto nº 284. Tambor feito de barril. Couro de cabra nas duas bases, fixados por cordas que passam por ambas. Pintado de encarnado, amarelo e branco. Alt. aprox.: 30,5 cm. Usado em Xangô. Identificado pelas cores. Colhidos no Recife (Pernambuco) pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, em 1938. Foto nº 862.

44 — Esquerda: Ingome. Objeto nº 287. Instrumento musical de percussão. Tambor, sem pintura, feito de barril. Couro não determinado, fixado por cordas que passam por dois aros de ferros dotados de alça. Alt. aprox.: 46 cm. Usado em Xangô. — Direita: Ingome de Aloiá. Objeto nº 286. Instrumento musical de percussão. Tambor feito de barril. Couro de cabra, preso por pregos. Pintado de encarnado (cor de Aloiá). Alt. aprox.: 53 cm. Usado em Xangô. Colhido pela Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo, no Recife (Pernambuco), em 1938. Foto nº 859.

Bibliografia

ALMEIDA, BENEDITO PIRES DE — *A festa do Divino*. Revista do Arquivo Municipal, ano V, vol. LIX. São Paulo, Departamento de Cultura, julho de 1939.

ALMEIDA, FERNANDO MENDES DE — *O folclore nas Ordenações do Reino*. Revista do Arquivo Municipal, ano V, vol. LVI. São Paulo, Departamento de Cultura, abril de 1939.

ALMEIDA, RENATO — *O brinquedo da capoeira*. Revista do Arquivo Municipal, ano VIII, vol. LXXXIV. São Paulo, Departamento de Cultura, julho-agosto de 1942.

História da música brasileira. 2ª ed., correta e aumentada. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1942.

ALVARENGA, ONEYDA — *Cateretês do sul de Minas Gerais*. Separata da Revista do Arquivo Municipal, vol. XXX. São Paulo, Departamento de Cultura, 1937.

Coletânea de cantos populares brasileiros (em colaboração com Clorinda Rosato) (inédita).

Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. Separata da Revista do Arquivo Municipal, vol. LXXX. São Paulo, Departamento de Cultura, 1941.

A influência negra na música brasileira. Inédito. Destinado ao 6º vol. do Boletim latino-americano de Música, dedicado ao Brasil.

AMARAL, AMADEU — *O dialeto caipira*. São Paulo, Casa Editora O Livro, 1920.

AMARAL JÚNIOR, AMADEU — *Reisado, Bumba-meu-boi e Pastoris*. Revista do Arquivo Municipal, ano VI, vol. LXIV. São Paulo, Departamento de Cultura, fevereiro de 1940.

ANDRADE, MÁRIO DE — *Aspectos da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Améric-Edit, 1943.

A calunga dos maracatus. *In* "Estudos afro-brasileiros". Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro reunido no Recife em 1934. Pref. de Roquete Pinto. 1º vol., Rio de Janeiro, Ariel Editora Ltda., 1935.

Os congos. Boletim Latino-americano de Música, tomo I, ano I. Montevidéu, abril de 1935.

Cândido Inácio da Silva e o Lundu. Inédito. Destinado à Revista Brasileira de Música.
Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo, I. Chiarato & Cia., 1928.
A entrada dos palmitos. Revista do Arquivo Municipal, ano III, vol. XXXII. São Paulo, Departamento de Cultura, fevereiro de 1937.
Geografia religiosa do Brasil. Publicações Médicas, ano XIII, n.º 1, vol. CXXIV, agosto de 1941.
Maracatu. In "O espelho", Rio de Janeiro, junho de 1935.
Modinhas imperiais. São Paulo, Casa Chiarato, L. G. Miranda, editora, 1930.
A música e a canção populares no Brasil. Serviço de Cooperação Intelectual do Ministério das Relações Exteriores.
Música, doce música. São Paulo, L. G. Miranda, editora, 1934.
Música do Brasil. Curitiba, Editora Guaira Ltda., 1941. (Coleção Caderno Azul n.º 1.)
A nau catarineta. Rev. do Arquivo, ano VII, n.º LXXVIII. São Paulo, Departamento de Cultura, janeiro de 1941.
Origens das danças dramáticas brasileiras. Publicado em parte na Revista Brasileira de Música, vol. II, 1.º fascículo, março de 1935. Rio de Janeiro. O estudo completo destina-se ao 6.º vol. do Boletim Latino-americano de Música, dedicado ao Brasil.
Pastoris de Natal. Ilustração Musical, ano I, n.º 5, Rio de Janeiro, dezembro de 1930.
Pequena história da música. São Paulo, Livraria Martins, 1942. (Coleção "A Marcha do Espírito", vol. 3.)
O samba rural paulista. Rev. do Arquivo Municipal, ano IV, vol. XLI. São Paulo, Departamento de Cultura, novembro de 1937.
Notas sobre o cantador nordestino. Folha da Manhã, São Paulo, 13-1-1944.
Basófia e humildade. Folha da Manhã, São Paulo, 27-1-1944.
Notas ao cantador. Folha da Manhã, São Paulo, 3-2-1944.
O canto do cantador. Folha da Manhã, São Paulo, 17-2-1944.
Cantador cachaceiro, I, II. Folha da Manhã, São Paulo, 30-3-1944, 13-4-1944.

AZEVEDO, LUIS HEITOR CORRÊA DE — *A catira em Goiás.* Cultura Política, ano IV, n.º 36. Rio de Janeiro, janeiro de 1944.

BALDUS HERBERT — Nota sobre o livro *Rondônia Ocidental*, de Frederico Rondon. Rev. do Arq. Mun., ano V, vol. LIII. São Paulo, Departamento de Cultura, dezembro de 1938, janeiro de 1939.

BARRETO, PAULO (João do Rio) — *A alma encantadora das ruas.* Nova ed., Rio de Janeiro, H. Garnier, 1910.
As religiões no Rio. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1910.

BARROSO, GUSTAVO — *Através dos folclores*. São Paulo, Cia. Melhoramentos, s. d.

Ao som da viola. Rio de Janeiro, Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921.

O sertão e o mundo. Rio de Janeiro, Livraria Leite Ribeiro, 1923.

Terra de sol. 3ª ed. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1930.

BRAGA, RUBEM — *Um jongo entre os maratimbas*. Rev. do Arq. Mun., ano VI, vol. LXVI. São Paulo, Departamento de Cultura, abril-maio de 1940.

BRANDÃO, ALFREDO — *Os negros na história de Alagoas*. *In* "Estudos afro-brasileiros". Trabalhos apresentados ao 1º Congresso afro-brasileiro reunido no Recife em 1934. Pref. de Roquete Pinto. 1º vol. Rio de Janeiro, Ariel Editora Ltda., 1935.

BRASIL, AMERICANO DO — *Cancioneiro de trovas do Brasil Central*. São Paulo, Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato, 1925.

CAPMANY, AURELIO — *El baile y la danza*. *In* "Folk-lore y costumbres de España", tomo II, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martin, 1931.

CARDIM, FERNÃO, padre — *Tratados da terra e gente do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1939 (Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Brasiliana, vol. 168).

CARNEIRO, EDISON — *Candomblés da Bahia*. Rev. do Arq. Mun., ano VII, vol. LXXXIV. São Paulo, Departamento de Cultura, julho-agosto de 1942.

Negros bantos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1937. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. XIV.)

Xangô. *In* "Novos estudos afro-brasileiros", 2º tomo. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso afro-brasileiro do Recife. Pref. de Artur Ramos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1937. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. 9.)

Religiões negras. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1936. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. 7.)

CARVALHO, PINTO DE (Tinop) — *História do fado*. Lisboa, Empresa da História de Portugal Sociedade Editora, 1903.

CARVALHO, RODRIGUES DE — *Cancioneiro do Norte*. 2ª ed. aumentada. Paraíba do Norte, Tipografia da Livraria São Paulo, 1928.

CASCUDO, LUÍS DA CÂMARA — *Notas sobre o catimbó*. *In* "Novos estudos afro-brasileiros" (2º tomo). Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife. Pref. de Artur Ramos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S.A., 1937. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. 9).

Vaqueiros e cantadores. Porto Alegre, Livraria do Globo, 1939. (Biblioteca de Investigação e Cultura, vol. 6.)

CASTRO, DERVAL DE — *Páginas do meu sertão*. São Paulo, Casa Duprat-Mayença, 1930.

CAVALCANTI, PEDRO — *As seitas africanas do Recife. In* "Estudos afro-brasileiros". Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro reunido no Recife em 1934. 1º vol. Rio de Janeiro, Ariel Editora Ltda., 1935.

COSTA, FRANCISCO AUGUSTO PEREIRA DA — *Folclore pernambucano.* Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo LXX, parte II, Rio de Janeiro, 1908.

DEBRET, JEAN BAPTISTE — *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* Tomos I e II. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo, Livraria Martins, 1940. (Biblioteca Histórica Brasileira, IV.)

DEPARTAMENTO DE CULTURA DE S. PAULO — *A marujada.*

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE IMPRENSA E PROPAGANDA DE SÃO PAULO — *Congadas.*

DIAS, JAIME LOPES — *O que a nossa gente canta* (Etnografia da Beira, vol. IV). Lisboa, Torres & Cia., Livraria Ferin, Depositários, s. d.

DIÉGUES JÚNIOR, MANUEL — *Danças negras no Nordeste. In* "O negro no Brasil." Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro, Bahia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1940. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. 20.)

DORNAS FILHO, JOÃO — *A influência social do negro brasileiro.* Revista do Arquivo Municipal, ano V, vol. LI. São Paulo, Departamento de Cultura, outubro de 1938.

EDMUNDO, LUÍS — *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis.* Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 163, tomo 109. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1932.

FERNANDES, GONÇALVES — *O folclore mágico do Nordeste.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1938. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. 18.)

FERREIRA, ASCENSO — *O maracatu.* Arquivos, 2º número de 1942. Prefeitura Municipal do Recife, Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo.

FREITAS, AFONSO A. DE — *Tradições e reminiscências paulistanas.* São Paulo, ed. da Revista do Brasil — Monteiro Lobato & Cia., 1921.

FREYRE, GILBERTO — *Casa grande e senzala.* 3ª ed. Rio de Janeiro, Schmidt, 1938.

GALLET, LUCIANO — *Estudos de folclore.* Introdução de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs & Cia., 1934.

GOMES, ANTÔNIO OSMAR — *A chegança.* Rio de Janeiro, Livraria Civilização Brasileira, 1941.

GOMES JÚNIOR, JOÃO e JULIÃO, JOÃO BATISTA — *Ciranda, cirandinha...* São Paulo, Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1924.

GOMES, LINDOLFO — *Contos populares.* Ed. rev. e ampliada pelo autor. São Paulo, Cia. Melhoramentos de São Paulo, s. d.

GUIMARÃES, BERNARDO — *O seminarista* (romance). Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1928. (Suplemento Romântico do Jornal do Brasil, 14.)

HAMILTON, MARY NEAL — *Music in Eighteenth Century Spain.* Illinois, Studies in Language and Literature, vol. XXII, n.os 1-2. Urbana, University of Illinois, 1937.

HOUSTON-PÉRET, ELSIE — *Chants populaires du Brésil.* Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930. (Bibliothèque Musicale du Musée de la Parole et du Musée Guimet.)

HURLEY, JORGE — *Itarãna* (Pedra Falsa). Separata do vol. IX da Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Oficinas Gráficas do Instituto Dom Macedo Costa. Belém, Pará, 1934.

KIDDER, DANIEL P. — *Reminiscências de viagens e permanência no Brasil.* (Rio de Janeiro e Província de São Paulo.) Trad. de Moacyr N. Vasconcelos. São Paulo, Livraria Martins, 1940. (Biblioteca Histórica Brasileira, III.)

LAMBERTINI, MICHEL'ANGELO — *Portugal. In* Lavignac-Laurencie: Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, vol. IV, Espagne-Portugal. Paris, Librairie Delagrave, 1920.

LAMEGO FILHO, ALBERTO — *A planície do solar e da senzala.* Rio de Janeiro, Livraria Católica, 1934.

LÉRY, JEAN DE — *Viagem à terra do Brasil.* Trad. integral e notas de Sérgio Milliet, segundo a ed. de Paul Gaffarel. São Paulo, Livraria Martins, 1941. (Biblioteca Histórica Brasileira, VII.)

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE — *Contribuição para o estudo da organização social dos índios bororo.* Rev. do Arq. Mun., ano III, vol. XXVII. São Paulo, Departamento de Cultura, setembro de 1936.

LIMA, ROSSINI TAVARES DE — *Folia do divino em Atibaia.* Correio Paulistano, 3-9-1944.

LIRA, MARIZA — *Brasil sonoro.* Rio de Janeiro, S. A. A Noite, s. d.

LOPES NETO, J. SIMÕES — *Cancioneiro guasca.* 3.ª ed. Pelotas, Livraria Universal — Echenique & Cia., 1928.

MACHADO FILHO, AIRES DA MATA — *O negro e o garimpo em Minas Gerais.* Rev. do Arq. Mun., ano VI, vol. LXII. São Paulo, Departamento de Cultura, janeiro de 1940.

MAGALHÃES, BASÍLIO DE — *O frevo pernambucano.* Cultura Política, ano IV, n.º 38, março de 1944. Rio de Janeiro.

MANIZER, H. H. — *Música e instrumentos de música de algumas tribos do Brasil.* Revista Brasileira de Música, vol. I, 4.º fascículo. Rio de Janeiro, dezembro de 1934. Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro.

MELO, GUILHERME TEODORO PEREIRA DE — *A música no Brasil.* Bahia, Tipografia de São Joaquim, 1908.

MENDES, JÚLIA DE BRITO — *Canções populares do Brasil.* Rio de Janeiro, J. Ribeiro dos Santos, editor, 1911.

MENDONÇA, RENATO — *O negro no folclore e na literatura do Brasil*. *In* "Estudos afro-brasileiros". Pref. de Roquete Pinto. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro reunido no Recife em 1934. 1º vol., Rio de Janeiro, Ariel Ed. Ltda., 1935.
A influência africana no português do Brasil. 2ª ed. ilustrada com mapas e gravuras. Pref. de Rodolfo Garcia. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1935. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Brasiliana, vol. XLVI.)

MOITA, LUÍS — *O fado — Canção de vencidos*. Lisboa, 1936.

MORAIS FILHO, MELO — *Cantares brasileiros*. Parte Musical. Rio de Janeiro, Jacinto Ribeiro dos Santos, 1900.
Festas e tradições populares do Brasil. Nova ed. revista e aumentada. Pref. de Sílvio Romero. Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1901.
História e costumes. Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, s. d.
Quadros e crônicas. Com um estudo por Sílvio Romero. Rio de Janeiro, H. Garnier. Livreiro-Editor, s. d.
Serenatas e saraus. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1901.

PIERSON, DONALD — *Os africanos da Bahia*. Rev. do Arq. Mun., ano VII, vol. LXXVIII. São Paulo, Departamento de Cultura, agosto-setembro de 1941.
O candomblé da Bahia. Curitiba, Editora Guaíra Ltda., 1942. (Coleção Caderno Azul, 6.)

PIMENTEL, ALBERTO — *As alegres canções do Norte*. Lisboa, Livraria Viúva Tavares Cardoso, 1905.

PINHO, WANDERLEY — *Salões e damas do segundo reinado*. São Paulo, Livraria Martins, 1942.

PINTO, ALEXINA DE MAGALHÃES — *Cantigas das crianças e do povo*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1916. (Coleção Icks — série A.)

PIRES, CORNÉLIO — *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (O Queima Campo). 2ª ed. São Paulo, Imprensa Metodista, 1938.
Conversas ao pé do fogo. São Paulo, 1921.
Mixórdia. 2ª ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1929.
Sambas e cateretês. 1ª ed. São Paulo, Gráfico-Editora Unitas Ltda., s. d.

QUERINO, MANUEL — *A Bahia de outrora*. Bahia, Livraria Econômica, 1922.
Costumes africanos no Brasil. Pref. e notas de Artur Ramos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1938. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. XV.)

RAIMUNDO, JACQUES — *O negro brasileiro e outros escritos*. Rio de Janeiro, Record, 1936.

RAMOS, ARTUR — *A aculturação negra no Brasil*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1942. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Brasiliana, vol. 224.)

As culturas negras no Novo Mundo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1937. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. 12.)

O folclore negro do Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1936. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. IV.)

O negro brasileiro. 1º vol. Etnografia Religiosa. 2ª ed. aumentada. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1940. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Brasiliana, vol. 188.)

RIBEYROLLES, CHARLES — *Brasil pitoresco*. Trad. de Gastão Penalva. São Paulo, Livraria Martins, 1941. (Biblioteca Histórica Brasileira, 6.)

ROCHA, LEVY — *O caxambu* (conto). O Malho, Rio de Janeiro, 3-6-1937.

RODRIGUES, NINA — *Os africanos no Brasil*. Revisão e pref. de Homero Pires. 2ª ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1935. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Brasiliana, vol. 9.)

O animismo fetichista dos negros da Bahia. Pref. e notas de Artur Ramos. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1935. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. II.)

ROMERO, SÍLVIO — *Contos populares do Brasil*. 2ª ed. melhorada. Rio de Janeiro, Livraria Clássica de Alves & Cia., 1897.

RUGENDAS, JOÃO MAURÍCIO — *Viagem pitoresca através do Brasil*. Trad. de Sérgio Milliet. 2ª ed. São Paulo, Livraria Martins, 1940. (Biblioteca Histórica Brasileira, I.)

SAMPAIO, GONÇALO — *Cancioneiro minhoto*. 1940.

SANTOS, MARCIANO DOS — *A dança de São Gonçalo*. Rev. do Arq. Mun., ano III, vol. XXXIII. São Paulo, Departamento de Cultura, março de 1937.

SEIDLER, CARL — *Dez anos no Brasil*. Trad. e notas do general Bertoldo Klinger, pref. e notas do coronel F. de Paula Cidade. São Paulo, Martins, 1941. (Biblioteca Histórica Brasileira, VIII.)

SILVA, EGÍDIO DE CASTRO E — *O samba carioca* (Notas de uma visita à Escola do Morro da Mangueira). Revista Brasileira de Música, vol. VI, 1939. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

SILVEIRA, VALDOMIRO — *Os caboclos* (contos). 1ª ed. São Paulo, Revista do Brasil — Monteiro Lobato & Cia., 1920.

TEIXEIRA, JOSÉ A. — *Folclore goiano*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1941.

TOMÁS, PEDRO FERNANDES — *Canções Portuguesas* (do séc. XVIII à atualidade). Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934. (Subsídios para a História da Arte Portuguesa, vol. XXX.)

VALE, FLAUSINO RODRIGUES — *Elementos de folclore musical brasileiro*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1936. (Biblioteca Pedagógica Brasileira, série V, Brasiliana, vol. LVII.)

VASCONCELOS, J. LEITE DE — *Opúsculos*, vol. V, Etnologia (parte I). Lisboa, Imprensa Nacional, 1938.

VIDAL, ADEMAR — *Costumes e práticas do negro. In* "O negro no Brasil". Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro, Bahia. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira S. A., 1940. (Biblioteca de Divulgação Científica, vol. XX.)

WODEHOUSE, MRS. EDMOND — *Portugal*, art. "Song", *in* Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. V, 3ª ed., New York, The MacMillan Co., 1935.

Papel e tinta. Ano 1º, nº 1, 31-5-1920. São Paulo.

Foto 1 — Urucungo. (Nordeste ou Norte, ou Bahia, 1938 ou 1937.)

Foto 2 — Violas. (Esquerda: Nordeste ou Norte; Direita: Paraíba, 1938.)

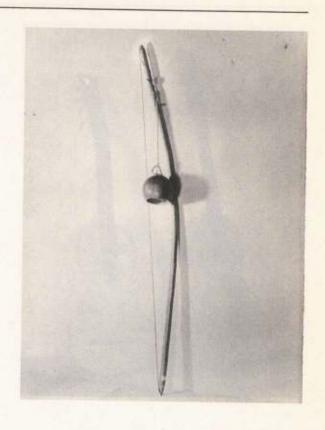



Foto 3 — Maracá. Índios Pancarus. Brejo dos Padres. (Município de Tacaratu, Pernambuco, 1938.)

Foto 4 — Bumba-meu-boi: Mateus e Gregório. (Patos, Paraíba, 8-4-1938.)

Foto 5 — Boi-bumbá "Pai do Campo"; o Boi. (Belém, Pará, 29-6-1938.)

Foto 6 — Bumba-meu-boi: Instrumentistas. (Patos, Paraíba, 8-4-1938.)

Foto 7 — Boi-bumbá "Pai do Campo": Instrumentistas: da esquerda para a direita: pandeiro, cuíca, xeque-xeque, palmas, tamborim, surdo, tamborim. (Belém, Pará, 29-6-1938.)

Foto 8 — Boi-bumbá "Pai do Campo": Dança em frente ao boi. (Belém, Pará, 29-6-1938.)

Foto 9 — Boi-bumbá "Pai do Campo": Caterina e Pai Francisco. (Belém, Pará, 29-6-1938.)

Foto 10 — Pandeiro de Boi. (Recife — bairro de Afogados — Pernambuco, 1938.)

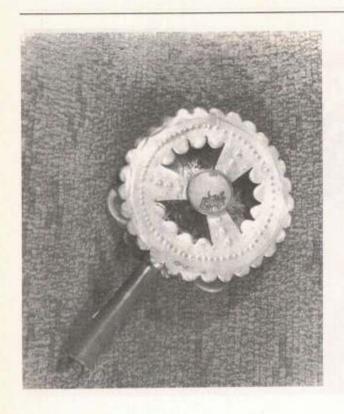
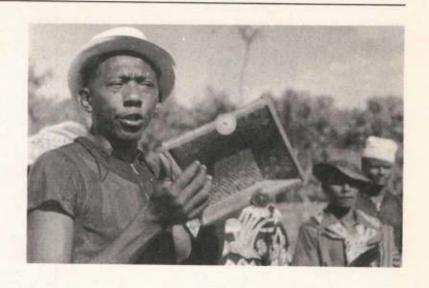



Foto 11 — Boi-bumbá "Pai do Campo": Cantador acompanhando-se com pandeiro. (Belém, Pará, 29-6-1938.)

Foto 12 — Barca: Cruzamento das filas. (João Pessoa — bairro de Torrelândia — Paraíba, 24-5-1938.)

Foto 13 — Barca: Volta atrás da barca, luta de espadas. (João Pessoa — bairro de Torrelândia — Paraíba, 24-5-1938.)

Foto 14 — Barca: Instrumentistas. (João Pessoa — bairro de Torrelândia — Paraíba, 24-5-1938.)

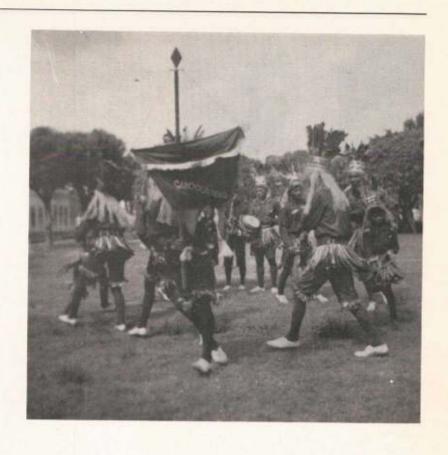



Foto 15 — Cabocolinhos: Figura de roda. (Itabaiana, Paraíba, 4-5-1938.)

Foto 16 — Cabocolinhos: Instrumentistas. (Itabaiana, Paraíba, 4-5-1938.)

Foto 17 — Cabocolinhos "Índios Tupi-Guarani": Pé levantado. (João Pessoa — bairro de Torrelândia — Paraíba, 22-5-1938.)

Foto 18 — Cabocolinhos: "Índios Tupi-Guarani": Figura de roda. (João Pessoa — bairro de Torrelândia — Paraíba, 22-5-1938.)

Foto 19 — Cabocolinhos: "Índios Tupi-Guarani": Detalhe da dança. (João Pessoa — bairro de Torrelândia — Paraíba, 22-5-1938.)

Foto 20 — Reis de Congo. (Pombal, Paraíba, 11-4-1938.)

Foto 21 — Reis de Congo. (Pombal, Paraíba, 11-4-1938.)

Foto 22 — Reis de Congo: Maracá usado na dança. (Pombal, Paraíba, 11-4-1938.)

Foto 23 — Maracatu: Calunga. (Paulista, Pernambuco, 1938.)

Foto 24 — Coco-de-roda. (Baía da Traição, Paraíba, 12-5-1938.)

Foto 25 — Coco-de-roda. (Itabaiana, Paraíba, 13-5-1938.)

Foto 26 — Coco-de-roda. Músicos: a contar da esquerda: ganzá, cantador, cantador e tocador de ganzá, zabumba, três cantadores. (Baía da Traição, Paraíba, 12-5-1938.)

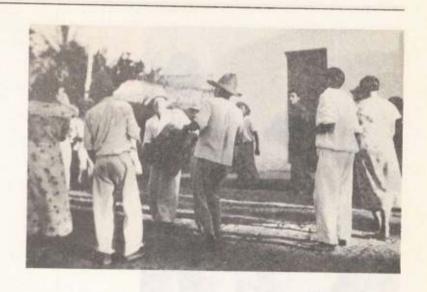



Foto 27 — Torê. (São Francisco — Vila de São Miguel, Mamanguape — Paraíba, 11-5-1938.)

Foto 28 — Toré. (São Francisco — Vila de São Miguel, Mamanguape — Paraíba, 11-5-1938.)

Foto 29 — Candomblé: Atabaques Rum, Rumpi e Lé. (Bahia, 1937.)

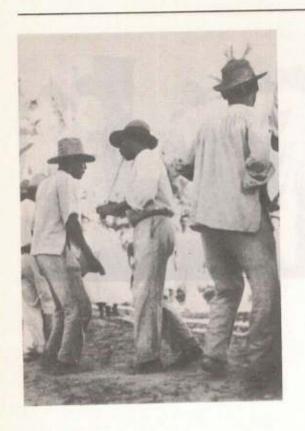



Foto 30 — Toré: Cabaçal acompanhador. (São Francisco — Vila de São Miguel, Mamanguape — Paraíba, 11-5-1938.)

Foto 31 — Pifes. (Maior: Cajazeiras, Paraíba; menor: Recife, Pernambuco, 1938.)

Foto 32 — Atabaque Rum. (Candomblé, Bahia, 1937.)

Foto 33 — Pandeiros. (Bahia, 1937.)

Foto 34 — Ganzá. (Patos, Paraíba, 1938.)

Foto 35 — Candomblé: Caxixi. (Bahia, 1937.)

Foto 36 — Candomblé: Piano-de-cuia. (Bahia, 1937.)

Foto 37 — Candomblé: Ganzá (Reco-reco) a Adjá. (Bahia, 1937.)

Foto 38 — Xangô: Xêre de Ogum. (Recife, Pernambuco, 1938.)

Foto 39 — Xangô: Abebé de Oxum. (Recife, Pernambuco, 1938.)

Foto 40 — Candomblé: Agogô. (Bahia, 1937.) (Os objetos ao lado são armas do orixá Oxóssi.)

Foto 41 — Xangô: Xêre de Ogum, Campa ou Xêre de Oxum, Campa de Oxalá. (Recife, Pernambuco, 1938.)

Foto 42 — Xangô: Xêres de Xangô e Maracá. (Recife, Pernambuco, 1938.)

Foto 43 — Xangô: Ilus. (Recife, Pernambuco, 1938.)

Foto 44 — Xangô: Ingomes. (Recife, Pernambuco, 1938.)

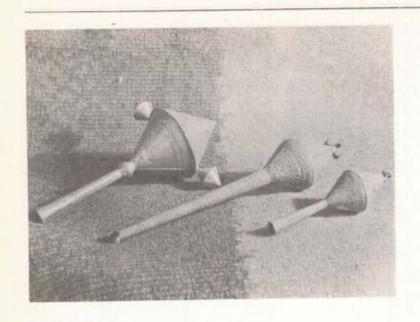



Foto 45 — Tambor-de-crioulo: Conjunto de três tambores: *Tambor* (grande), *Meião* (médio), *Quereré* (pequeno). (São Luís, Maranhão, 19-6-1938.)

Foto 46 — Tambor-de-crioulo: Detalhe da execução do Tambor. (São Luís, Maranhão, 19-6-1938.)

Foto 47 — Catimbó de Luiz Gonzaga Ângelo: Início da sessão, defumação da "mesa". (João Pessoa, Paraíba, 19-5-1938.)

Foto 48 — Catimbó de Luiz Gonzaga Ângelo: Abertura da "mesa". (João Pessoa, Paraíba, 19-5-1938.)

Foto 49 — Catimbó de Luiz Gonzaga Ângelo: Defumação de uma iniciada que caiu em transe. (João Pessoa, Paraíba, 19-5-1938.)

Foto 50 — O cantador paraibano Manuel Galdino Bandeira. (Cajazeiras, Paraíba, 18-4-1938.)

Foto 51 — Frevo. (Recife, Pernambuco, carnaval de 1938.)

Coleção *O Baile das Quatro Artes*

Oneyda Alvarenga

Música Popular Brasileira

Livraria Duas Cidades